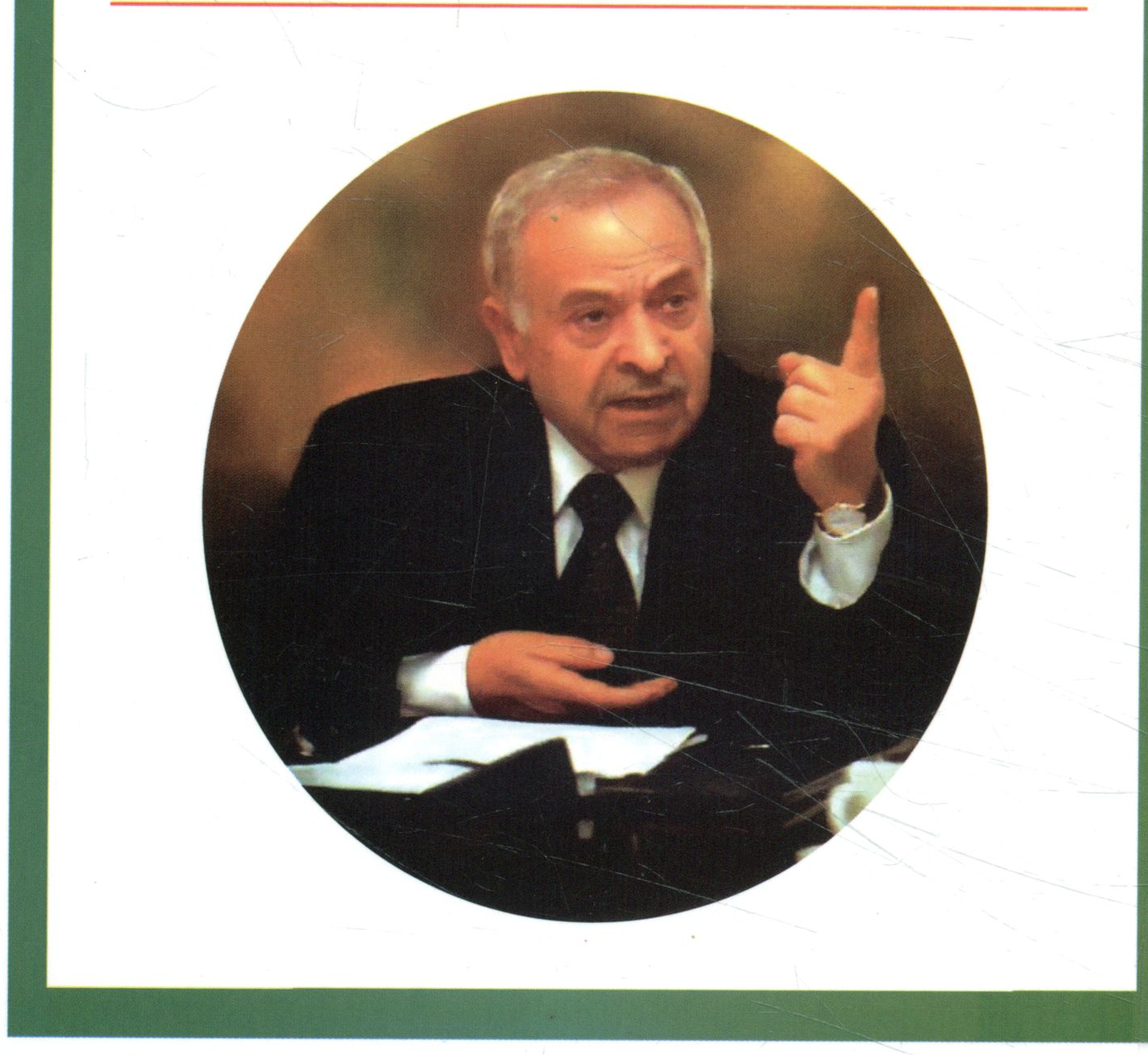
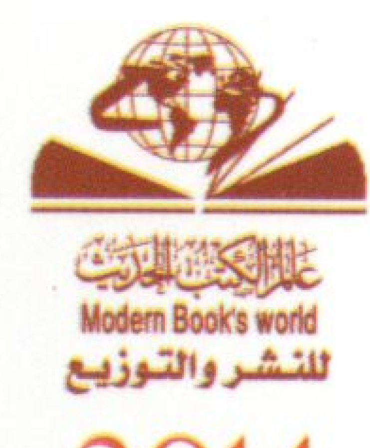
حيدر محمود

قراءات في تجربته الشعرية
ألف بينها وشارك فيها



زياد الزعبي



2014

حيدر محمود

قراءات في تجربته الشعرية

ألف بينها وشارك فيها

زياد الزعبي

عالم الكتب الحديث

Modern Books' World

إربد- الأردن

2014

الكتاب

حيدر محمود قراءات في تجربته الشعرية ألف بينها وشارك فيها

تأليف

زياد الزعبي

الطبعة

الأولى، 2014

عدد الصفحات: 322

القياس: 17×24

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

(2013/7/2271)

ISBN 978-9957-70-717-0

الناشر

عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

إربد- شارع الجامعة

تلفون: (00962 -27272272)

خلوي: 0785459343

فاكس: 00962 -27269909

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: almalktob@yahoo.com

almalktob@hotmail.com

www.almalkotob.com

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن- العبدلي- تلفون: 079 /5264363

مكتب بيروت

روضة الغدير- بناية بزي- هاتف: 00961 1 471357

فاكس: 00961 1 475905

المحتويات

وحسبي الشعر[*]

د. زياد الزعبي

حيدر محمود شاعر أطلق ويطلق لروحه العنان لتضرب في آفاق اللغة والخيال والموسيقى والفكر حرّة متمردة جامحة، شاعر ظلّ وفياً لروح الطفولة والشعر، وظلّ وفيّاً للغته وناسه ووطنه، وحافظ بصورة مدهشة على رؤاه وأغانيه الغاضبة الرقيقة التي يرش بها رماد الصمت، فيتوهج في ثناياه جمر الوعي المخبوء. حيدر محمود شاعر يكتب شعراً جذاباً جميلاً، يمتاز بحلاوة اللغة وسلاستها، وبالإيقاعات الموسيقية الأخاذة، وبالرؤى الجامحة المعبرة عن غضب الروح ورضاها، وقلقها وسكينتها، وتمردها وانتمائها، وفرحها وحزنها، وعن الطفل الذي ما زال يسكن فيه، الطفل الذي تجتمع فيه البراءة والسكينة، والتمرد والشغب، وإدمان اللعب بالكلمات وإيقاعاتها، والذهاب بعيداً في عالم الخيال وشطحاته. كل هذا جعل منه شاعراً قريباً من الروح الإنساني، قريباً من الناس الذين كتب لهم بلغتهم، وردد في شعره إيقاعات حياتهم وصورها، وعبر عن فرحهم وغضبهم، وغنى معهم بعض أغانيهم الوطنية الجميلة، بعد أن سكبها في بوتقة الإبداع الشعري:

ولأن الدم لا يصبح ماءً
صار لو الشجر الميت
أحمر
والثرى الطاهر نوّر
هبت النيران والبارود غنى
فالفضاء الرحب عطر
والثرى الطاهر حنا

مثل هذه اللغة الشعرية التي تتشكل من مثل شعبي، وأهزوجة شعبية سائرة تشدّ القارئ إليها مرتين: مرّة لأنها تسمعه لغته أو أغنيته، وأخرى لأنه يرى كيف صارت شعراً، وهذا فعل يعمق إدراكه لدلالاتها التي تنبثق على نحو تلقائي من التفاعل الخلاق بين الصوت الجماعي نحن/ الناس، وصوت الشعر أو الشاعر. "الدم لا يصبح ماءً"، "هبت النيران والبارود غنى"، هذه لغة الجمهور أو إذا شئنا لغة العامة المحملة عندهم، من خلال ارتباطها بسياقات ومواقف اجتماعية وثقافية، بمحمولات وجدانية انفعالية مؤثرة، غير خاضعة للجدل، هذه اللغة تعود إلى الجمهور في إطار شعري فعّال يرسخ لديهم الإحساس بعظمة الاتحاد

(*) العبارة لحيدر محمود من قصيدته نشيد الصعاليك.

والنخوة التي تبعث الحياة عبر الفداء والشهادة، عبر الدم الذي يحيل الموت حياة، فيصبح الدم الذي كتب به الأردنيون "كرامتهم" نسغ حياة لا يموت.

المقطع السابق من قصيدة بعنوان: "الكتابة بالدم على نهر الأردن" كتبها الشاعر عام 1968 بعد معركة الكرامة التي مثلت نقطة مضيئة في التاريخ العربي بعد هزيمة عام 1967- يمثل بؤرة محورية في شعر حيدر محمود، أعني الموضوعة الشعرية الوطنية التي لازمته في معظم قصائده بدءاً من الديوان الأول "يمر هذا الليل" الصادر عام 1969، حتى آخر دواوينه، فلقد دارت قصائده على محور أساس هو الوطن.

****

غنى حيدر محمود لعمّان كما لم يفعل شاعر آخر، موّسق اسمها وجعلها أغنية يعشقها الأردنيون:

أرخت عمّان جدائلها فوق الكتفين

فاهتز المجد وقبلها بين العينين

بارك يا رب منازلها والأحبابا

وازرع بالورد مداخلها بابا بابا

وظلّ يردد اسمها في فرحه وحزنه، في رضاه وغضبه، فأصبحت جزءاً من وجوده الروحي. إن هذه الظاهرة "العمانية" في شعر حيدر محمود تعود إلى "كونها" "الحضن"- كما سماها الدكتور محمد حور في عنوان مقالة له عن شعر حيدر محمود- حضن الحبيبة، حيث الدفء، وتجليات الحياة الوطن النقيض للمنفى، المنفى الذي كان وراء اكتشاف معنى مكان الروح- عمان. وقد كانت تجربة الاغتراب في الخليج في نهاية الستينات نقطة انبثاق واستقرار عمان في الروح الشعري الباحث عن الطمأنينة والأمن والحياة. ولعل قصيدة "أغنية شتائية إلى عمان" المكتوبة عام 1969 تمثل صياغة مبكرة لعلاقة حيدر بعمّان الحضن الحبيب من جانب،وعلاقته بالأمكنة الأخرى التي تجسد المنفى من جانب آخر.

وقصيدة "بحثاً عن القصيدة بحثاً عن عمان" تجسيد لرؤيا حيدر محمود في البحث عن هوية وجدت تجليها في "الشعر" و"المكان"، ولعل القارئ يلمح أن البحث عنهما: القصيدة وعمان يمثل بحثاً عن الهوية التي تمنح المرء مغزى وجوده، وتمنحه الإحساس بالأمن والطمأنينة، وهذا فعل يفترض غياب هذه العناصر، فالبحث دائماً هو بحث عما يفتقد. ولعل قارئ شعر حيدر محمود يدرك، ربما من خلال الصورة العامة، أن واقعة الاغتراب المكاني، أو بصورة جوهرية الاغتراب الروحي، هو الذي فجر حالة ملحة في البحث عن الهوية التي تتجسد في ما ننجز "القصيدة"، وفي مكان "يحمي"، وبالتالي فإن القصيدة بعنوانها الذي تتكرر فيه كلمة "بحثاً عن" مرتين متبوعة بالقصيدة وعمان تعبير عن شعور "بالفقد"، وسعي إلى "الامتلاك" في الوقت نفسه. وهو ما يمكن أن يظهره نصّ القصيدة، الذي يوحد بين القصيدة وعمان، ويبين عن حالة الضياع والتيه التي عاناها قبل أن تصبحا ماهية الوجود الحق الذي خلصه من أعبائه وتيهه:

"تظلين أنت الوحيدة/ تظلين أغلى قصيدة/ لأني كتبت حروفك بالدم/ فكنت الحقيقة/ وكنت ابتداء حياتي الجديدة/ أنا قبل عينيك / كنت شراعا مضاعا/ يجدف في التيه/ ..../ تحملت يا ما تحملت / حتى أراك/ وألقي بعينيك أعباء عمري/ وحين رأيتك عانقت فجري/ وأصبحت/ أغلى قصائدي/ وأحلف بالجرح / أنك سوف تظلين أغلى قصيدة/ وسوف تظلين أنت الوحيدة"

وفي قصيدة أخرى تحمل عنوان "أغنية شتائية لعمان" تتجلى علاقة الشاعر بعمان في شكل من أشكال العشق الذي يقود إلى التوحد بينهما، وهو توحد ينبثق من حالة الانفصال والإحساس بالفقد الناجم عن الابتعاد أو الإبعاد عن المكان / الوطن، يقول حيدر:

"لعينيها شربت دمي/ مشيت على رموشي عاريا في البيد/ ملحا كانت الكثبان / كبريتا وأحزانا/ صرخت أخافني صوتي/ صمت فسال من عيني / جرح كان يهتف باسم من أهوى / وكنت أموت/ ..../ كان البعد منفى لا يطاق / حملته كرمى لعينيها/ وقلبي عندها / فالدرب يقذفني إلى حتفي/ وكان اسم من أهوى / حجابا/ يبعد الأشباح/ كان تميمتي في رحلة الخوف..."

هذه لغة تستحضر المكان الذي يمنح الفرد الشعور بالحماية والدفء والفاعلية، وهي العناصر التي يفتقدها المغتربون الذين يعانون في الغربة من وطأة الوحدة وافتقاد العلاقة بالآخر الغريب، إنه استحضار يتضمن كل العناصر الأساسية في الشعر النوستالجي: الضياع في الغربة، والتشبث بالمكان الذي يمثل الهوية، بكل ما يرتبط بهما من عناصر. ولعل المقطع الأخير من القصيدة نفسها يبين عن هذا:

وكنت أموت لولا اسم من أهوى
فداني مدّ لي أهداب أحرفه
سلالم عودتي للدار
فاختصر المسافات الخرافية
وعدت إليك يا عمان
يا جرحي/ ويا رمحي/ ويا خبزي / ويا ملحي
فمدي لي يديك ومرغي وجهي
بتربتك السماوية
وردي لي ولو بعض الهوى
فلقد وقفت عليك هواي
وكنت أصيح من منفاي:
أرفض أن نكون اثنين
.....

لا/ لا تقبل التجزيء / روحانا

يتبدى في هذا النص كيف ينشيء الشاعر حالة من التماهي بين الذات والمكان، الذات التي لا يمكنها إدراك وجودها الحق إلا في "مكانها"، مكانها الذي يمنحها هويتها ومغزى حياتها. ويظهر هنا أن عمان لا تحضر في صورة مكان الذكريات الطفلية الجملية التي تمثل بؤرة اشتعال الحنين حسب، ولكنها تتجلى في صورة ذات رداء سياسي تجسد مكانا محددا للهوية، ومانحا الذات القدرة على الفعل والحماية، في مقابل الأمكنة التي يشعر فيها المرء بالعجز والضياع والاجتثاث، الأمكنة الغريبة التي تجسد حالة "النفي" وما يتعلق بها من التيه والضياع، يقول حيدر مخاطبا عمان:

أنا قبل عينيك / كنت شراعا مضاعا/ يجدف في التيه/ .....

ويبحر عبر الفيافي/ يفتش عنك / يصارع كل غيلان المنافي

وفي قصيدة "رسائل شوق إلى عمان" تتكرر صورة المكان – الوطن الذي يبقى يسكننا حيثما رحلنا:

سنتان / وعمان تاركتي بين موتين:

نفي/ وطول انتظار / وعمان ساكنتي في القرار/ ....

أمد إليك يدي/ فامنحيني غدي/

وهبيني تماديت في الهجر/ هل بين إلفين مؤتلفين/

إذا التقت العين بالعين/ إلا العناق...."

وكذلك الحال في قصيدة "السيف والهوية" حيث يقول:

أتمنى اللحظة/ لو تصبح أهدابي جسرا/ يحملني نحوك/

يرميني في شباكك / أغنية/ لو تخطف طائرتي الورقية/ قلبي /

لأقدمه في عيدك يا عمان/ هدية / ..../ أتمنى لو ألقاك الآن/

لأصرخ في وجه الليل الأسفلتي/

ووجه الكثبان الرملية/ ناداني النهر الساكن في رئتي/

نادتني لغتي/ والراية / تلك الراية/ والكوفية....

والملاحظ أن النصوص السابقة جميعها كتبت في الغربة، وكان الشاعر يعبر عن حال من التعلق بعمان والحنين إليها، وهي تتضمن بوضوح البعد السياسي للمكان الذي تتعرف به الذات الشاعرة، وتمتلك وجودها الحيوي الفعال الذي تفتقده في الغربة التي يتحول فيها الإنسان إلى مجرد شخص غريب مجهول، وهو ما يمثل في أبسط الحالات الإحساس بالضياع والتيه، ويكفي المرء معاناة أن يكون مجرد شخص مجهول في مكان غريب:

وبيني وبينك صحراء/ تآكل صوفية العشق/ .../

وتسألني: من تكون/ تحدق في بعينين فارغتين/

وتسألني: من تكون؟ / أنا؟ / يتمطى السؤال/ أنا؟/

وهذه الظاهرة، ظاهرة الاغتراب المرتبطة بالشعر المعبر عن الحنين إلى المكان الوطن؛ ظاهرة عامة تاريخيا ومكانيا، وهي تنبثق من كون الإنسان كائنا مكانيا، بمعنى أنه يمتلك هويته من خلال امتلاكه "مكانا" يمنحه الهوية، ومعها الشعور بتحقيق الذات في إطار اجتماعي تنتمي إليه وتعرف فيه، وتتعرف به.

وقد ظلت عمان حاضرة محورا أساسا عند حيدر محمود، وفي شعره، وقد بلغ هذا الحضور أوجه في ديوانه "عمان تبدأ بالعين" الذي يحمل عنوانه دلالة مركبة من خلال كلمة العين التي تحمل دلالة عين الماء، وهي العين المعروفة في عمان (راس العين)، والعين عضو الإبصار، ولا شك أن الترابط الدلالي بعناصره المكانية والبصرية يعمق الأبعاد الإيحائية في النص، وتغدو عمان حاضرة في "العين" و"العين":

بدأت بالعين / وها هي ذي عمان/ تعود "لراس العين/ تسقي ورد الوطن الغالي/ من ماء القلب/ فإن جف؟ / ومن قال يجف / ستسقيه من "دمع العين"

وفي سياق الظاهرة المكانية تقع القصائد التي تعاين الوطن المغتصب فلسطين، المنزل الأول لحيدر محمود، وهنا يصبح الحديث عن المكان قضية الإنسان المقتلع من أرضه. وقد حضرت هذه القضية بعمق وكثافة في شعر حيدر، فهو يسترجع صورة المكان الأول، مسقط الرأس ومكان الطفولة "حيفا":

توقظني الليلة من نومي/ تلبسني كرملها سيفا / وتعيد إلى عيني اللون/ وتمسح عن عيني الحزن/ وتنسيني ثلج المنفى...

ويكاد يخلص ديوانه "في انتظار تأبط حجرا" للقضية الفلسطينية، التي تحضر أيضا في كل الدواوين الأخرى، تحضر قضية أرض وشعب وتاريخ وقداسة، تحضر في غير صورة من الصور التي تعبر عن مواقف ورؤى وأحداث فنقرأ قصائد مثل: رسالة إلى صلاح الدين، والطريق إلى القدس، وأيوب الفلسطيني، ويا أيها الحجر النبيل، ولامية الحجر، واعتذار للأقصى، وحيفا.... وهي قصائد مفعمة بحس التمرد والسخرية والمرارة والأمل، قصائد تعاين واقع الأمة وتاريخها وترى إلى مستقبلها في ضوء حالات الانطفاء المتكررة، وبصيص الأمل الذي يلوح أحيانا مؤشرا على الحياة، فنقرأ: **"يا أيها الحجر النبيل، افتح لنا باب الخليل، واكتب على الحيطان، بعد الآن، ما من مستحيل"** وفي نص آخر: **"حجر، ويكتمل البناء، وينتهي أيوب من ثلج المنافي، حجر وتطلع شمس أيوب، التي سرقت جدائلها الفيافي"**.

وفي المقابل يقول حيدر في قصيدة مخاطبا الأقصى: **"لا تصدقنا، إذا قلنا: سنأتيك لنفديك، فلن يأتي أحد... لا يغرنك العدد، فهو يا أقصى، غثاء كغثاء السيل، لا وزن، وهو زبد"**.

إن القراءات التي يضمها هذا الكتاب لتقرأ جوانب متعددة من تجربة حيدر محمود الشعرية، بعضها يتناول الأبعاد الفنية الجمالية، وبعضها يدرس المسائل المتعلقة بالمضمون، ولكنها في مجملها تعبر عن

حضور حيدر محمود في المشهد الثقافي في الأردن والوطن العربي حضورا جميلا رسخه إبداعه الـشعري بجمالياته، وآفاقه الفكرية ورؤاه وروحه الغاضب المحب.

إن هذه القراءات لا تمثل إلا جزءا يسيرا مما كتب عن حيدر وتجربته الشعرية المتميزة، ولكـن الهدف هنا لم يكن استقصاء ما كتب عنه، بل تقديم مجموعة من القراءات التي تراوحت بين دراسات أكاديمية ومقالات، بعضها صحفي، مما توافر ومما وقع في دائرة الاختيار.

د. زياد الزعبي

تبسيط الخطاب الشعري

دراسة في بنية اللغة الشعرية ومصادرها

عند حيدر محمود

تبسيط الخطاب الشعري

دراسة في بنية اللغة الشعرية ومصادرها عند حيدر محمود

عنى مصطلح اللغة الشعرية ويعني، بصورة عامة تلك اللغة العليا الجزلة المفارقة للغة الشائعة المألوفة، إن على مستوى المفردات، وإن على مستوى الأنساق اللغوية. وقد تركت هذه الدلالة لدى القراء إحساسا بان الشعر مقترن بالإغراب، وأنه يتشكل من لغة خاصة تباين ما يألفون، وتبتعد، كذلك، عما يعايشون من صورة الحياة اليومية ولغتها. وقد تجذرت هذه الدلالة في وعي القارئ بفعل استمرارية الحضور الطاغي للشعر العربي القديم، إلى حد أصبح معه لفظ شعر يستدعي إلى ذهن القارئ أو السامع موضوعات ذلك الشعر، ولغته، وموسيقاه.

لكن هذه الدلالة، وإن شاعت أو سادت، لم تشكل حداً للغة الشعر لا يجوز للشعراء أن يجاوزوه، أو أن يخرجوا عنه، فقد ظهر، في غير عصر من العصور الأدبية، شعراء حاولوا أن يجعلوا الشعر ينطق باللغة اليومية المألوفة، وأن يبتعد عن الجزالة والفخامة المفروضة أو المفترضة. حدث ذلك، بصورة واسعة، في العصر العباسي على أيدي مجموعة من الشعراء مثل: أبي العتاهية، وأبي نواس، وبشار بن برد، وابن الرومي وغيرهم[1]. كما برزت هذه الظاهرة عند الشعراء الذين عرفوا "بشعراء الشعب"، غير أنها لم تتسع وتتطور لتمثل تياراً على المستوى الإبداعي أو النقدي، وهذا ما جعل أثرها على البنية اللغوية للشعر العربي محدوداً، وظل النقاد والشعراء الذين مثلوا صفة المرجعية في الشعر والنقد العربيين محافظين على البنية التقليدية التي تلح على أن الشعر يجب أن يتمتع "بشرف المعنى وصحته، وبجزالة اللفظ واستقامته". وأن ينأى بنفسه عن اللغة "السوقية"[2].

لقد ظل هذا التصور حول طبيعة اللغة الشعرية سائداً حتى العصر الحديث، ولم يكسره، عمليا، سوى مجموعات من الشعراء حاولت أن تتجاوز الهوة الفاصلة بين اللغة والعصر، وبين اللغة والذات، هذه الهوة التي تجسدت في شعر شعراء عصر الإحياء. وقد كان للرومانسيين دور في هذا التغيير، وذلك من خلال تخليهم عن اللغة الشعرية التقليدية. أو ما عرف "بالمعجم الشعري"، واستخدامهم اللغة التي رأوا أنها

---

(1) أنظر بحث جميل سعيد: لغة الشعر، مستل من المجلد الثاني والعشرين من مجلة المجمع العلمي العراقي، مطبعة المجتمع العلمي العراقي، بغداد 1392هـ. 1973م. ص 3-34.

(2) انظر على سبيل المثال المرزوقي، مقدمة شرح ديوان الحماسة.يمكن هنا أن يعود المرء إلى دعوة وليم وردزورث (1770-1850م) إلى استخدام الألفاظ التي يستعملها الناس في حياتهم في الشعر، التي أطلقها في مقدمة الطبعة الثانية لديوانه "الحكايات الغنائية المنظومة".

تعبر عن أحاسيسهم ومشاعرهم، حتى وإن كانت لغة محكية دارجة[1]. غير أن استخدام لغة الحياة اليومية المألوفة في الشعر، والتخلي على نحو واضح ومقصود عن البنية اللغوية التقليدية بأبعادها المختلفة، لم يبرز كظاهرة إلا على أيدي مجموعة من رواد الشعر العربي الجديد مثل: البياتي، ونزار قباني، وصلاح عبد الصبور وغيرهم. فقد أصبحت لغة الشعر عند هؤلاء لغة مكونة من لغة الحياة اليومية المألوفة المتداولة بين الناس. ثم اتسعت ظاهرة استخدام اللغة اليومية البسيطة في الشعر اتساعاً كبيراً، وشكلت، بالتالي، إحدى سماته البارزة[2].

لكن ما الذي يعنيه اقتراب لغة الشعر من لغة الحياة اليومية أو تكونه منها؟ إنه بالتأكيد، لا يعني أن ينقل الشاعر اللغة اليومية، كما هي، ويشكل منها شعره، بل يعني أن الشعر يتخذ من هذه اللغة مادته الأولية التي يتعامل معها ويعيد تشكيلها في بنى شعرية مفارقة لصورتها الأولى. فالشاعر يتناول المألوف في الحياة موضوعا ولغة ليعيد بناءه فنياً في صورة اللامألوف (الفن). ولذا فإن نجاحه يرتبط بقدرته على مواجهة المتلقي بما يألف في صورة ما لا يألف، أي على تغريب المألوف. وهنا تكمن قدرة الشعر البسيط على المفاجأة والإدهاش. أما إذا تشكل الشعر من لغة الحياة اليومية وموضوعاتها دون ان يصل إلى هذه المرحلة، فإنه على أية حال لن يصل إلى مرتبة الشعر الحقيقي، ولن يدخل في إطارها ما هو فن[3].

وثمة مسألة لابد من الإشارة إليها هنا، وهي ان الحديث عن اللغة اليومية المألوفة في الشعر ليس حديثاً عن مفردات، وإن كان الحديث يتضمنها بالضرورة، بل حديث عن سياقات وأنساق لغوية تملك دلالات مشتركة متعارفا عليها. فالمألوف واللامألوف لا يقف عند حدود اللغة بصورتها الذاتية المطلقة، بل يتعداها إلى علاقته بمقام المعنى، أي أن المألوف واللامألوف يتحددان من خلال عنصر اللقاء الدلالي المتبادل بين الشاعر والمتلقي على مستوى النسق اللغوي ذاته ودلالته السياقية في آن معاً.

---

(1) كمال خير بيك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات الأدبية، دار الفكر، بيروت ط3، 1986، ص127وما بعدها. وقارن علي الشرع: لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، منشورات عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك، إربد1990م، ص28-44.النهويهي، محمد قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط2، 1971م، ص19.

(2) انظر: إحسان عباس، من الذي سرق النار، خطرات في النقد والأدب جمعتها وقدمت لها. وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: ط1، 1980، ص82.محسن اطيمش: دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العربي المعاصر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط2، 1986، ص169-175.

(3) انظر حول تقريب المألوف البسيط وجعله فنياً: ك. ك روتفن: قضايا في النقد الأدبي، ترجمة عبد الجبار المطلبي، مراجعة محسن جاسم الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد، 1989، ص106-108 وكمال خير بيك: حركة الحداثة، 166. وبحث ياسين نصير: اليومي والمألوف في الشعر العراقي المعاصر (بحث مقدم لمهرجان المربد الشعري التاسع). دار الحرية، بغداد 1988، 1-8.

ولعل هذا الكلام يوضح أمرين:

أولهما: أن ظاهرة استخدام اللغة المألوفة في الشعر ليست ظاهرة جديدة وأن جذورها تضرب عميقاً في العصور الأدبية البعيدة.

وثانيهما: أن هذه الظاهرة أصبحت في العصر الراهن، تشكل تياراً له ممثلوه من الشعراء والنقاد المعاصرين.

وفي ضوء هذا الفهم للغة الشعر المعتمده على اليومي المألوف تتوجه هذه الدراسة إلى البحث في لغة حيدر محمود الشعرية ومصادرها. معتمدة على أعماله الشعرية الكاملة التي صدرت في عمان عام 1990.

تكشف دراسة اللغة الشعرية عند حيدر محمود عن نسيج لغوي يتشكل من مجموعة من العناصر أو الخيوط التي تكونه في صورة كل فني ذي سمات مميزة وهذه العناصر على اختلافها في مصادرها، وتباينها في طبيعتها تندرج بمجملها في إطار البسيط المألوف من حيث المفردات، والأنساق والسياقات. وثمة مصادر رئيسية أفاد منها حيدر محمود في بناء لغته الشعرية وهي:

- لغة التواصل اليومي المألوفة (اللغة الإعلامية).
- اللغة الشعبية المحلية.
- اللغة الدينية.
- اللغة التراثية.

وقبل الكلام على بنية اللغة ومصادرها بالتفصيل، تجدر الإشارة ابتداءً إلى أن حيدر محمود يستخدم في كثير من الأحيان أنماطاً لغوية مختلفة في نص شعري واحد، وهذا ما يجعل كثيراً من قصائده تتكون من مزيج لغوي يجمع بين النمط اللغوي التراثي والشعبي المحلي، وبين اللغة المولدة المستحدثة، واللغة الدينية. وهذه ظاهرة لغوية بارزة تكررت في شعر حيدر محمود، وأدى تكرارها إلى أن يعود إليه الشاعر باستمرار مستخدماً مفرداته وأنساقه على نحو متكرر. غير أن أهم ما يميز هذا المعجم، على اختلاف مصادره، أنه معجم محكوم بالألفة والبساطة في سياقاته وأنساقه.

لغة التواصل اليومي المألوفة:

من أبرز الظواهر في لغة حيدر محمود الشعرية استخدامه الواسع، بل المفرط أحياناً، للأنساق اللغوية الدائرة في لغة التواصل اليومي، وفي اللغة الإعلامية استخداماً يولد في المتلقي إحساساً بأن الشاعر ينطق بلغة بسيطة مألوفة متداولة بين الناس، ففي قصيدة: "في انتظار تأبط شراً تدخل لغة الخطاب اليومي

والإعلامي الصحفي في النص الشعري على نحو يبدو معه النص إعادة كتابة للكلام اليومي في نسق شعري يقول:

"خوفي ليس على أوطان ضاعت
لكن الخوف على وطن آخر
سوف يضيع
وشعب عربي آخر
سوف يبيع
العلكة
والكولا
ومجلات العرب الصادرة بأوروبا.........
ومن عجب أنا
والسكين على العنق، نمارس فعل الإنجاب
كأن فحولتنا العربية، موضع شك
من قبل الإمبريالية والصهيونية
وبقية ما في هذا العالم
من أعداء.
خلونا ننجب أطفالاً
يستعصون على الذبح
فلا نسقيهم مثلا
لبن السريلانكيات
ولا نطعمهم خبز القمح الأمريكي
ولا نلبسهم إلا ما تنسجه
الأنوال الوطنية
مهما كان رديئا"[1]

وقارئ هذه المقاطع من القصيدة يواجه لغة لا تبتعد في مفرداتها وأنساقها عن مستوى الخطاب اليومي العادي. فالجملة الأولى في القصيدة "خوفي ليس على أوطان.."جملة يومية تتردد على ألسنة الناس في نسق لغوي عامي، وما يميزها عند الشاعر أنها أخضعت لقواعد اللغة، وأدخلت في نسق لغوي جديد،

---

(1) انظر حيدر محمود: الأعمال الشعرية الكاملة (1) مكتبة عمان، عمان 1990،ص32-33.

وكذلك بقية المفردات والتراكيب في المقطع الأول، أما المقطع الثاني "ومن عجب أنا..." فإن لغته مستمدة من لغة الصحافة السياسية اليومية. وكذلك الحال في المقطع الثالث؟ "لكن خلونا ننجب.." ويظل هذا النمط اللغوي مسيطرا على القصيدة حتى نهايتها، وفيها يراوح الشاعر بين استعمال اللغة اليومية المألوفة المصطبغة، أحيانا، بالروح الشعبي المحلي، وبين اللغة الصحفية المتسمة بالنغمة الخطابية السياسية. إضافة إلى ذلك فإنه يميل بصورة واضحة إلى الأنساق اللغوية الدينية، كما في المقطع التالي من القصيدة نفسها:

وليكن هذا الصعلوك
عنيدا كالمهر الجامح..
مسكونا بالحقد على السفاحين
وأبناء السفاحين
وجيران السفاحين
وأعوان السفاحين
ومن تبع أذاهم
منذ البدء
وحتى يوم الدين.. [1]

وجلي أن هذا نسق لغوي مألوف شائع في الخطابة الدينية شيوعا يوصله إلى العامية من حيث البنية اللغوية القائمة على التكرار المرتبط بالدعاء. وهذه سمة بارزة في الخطابة، وإن استخدمت في الشعر فإنها تأتي محولة إلى بنية شعرية جديدة تجعلها تفارق نمطها المألوف ؛ لتكون حاملة لما هو أكثر من إيقاعها القائم على التكرار، ومن دلالتها الدعائية المكرورة.

إن مثل هذه الأنساق اللغوية اليومية المألوفة حاضرة في كثير من قصائد حيدر محمود،وهي في صورتها هذه تشكل خطاباً مباشراً لا يمتلك بذاته بنية فنية تجاوز المألوف أو تخرقه، وبخاصة حين تعتمد القصيدة بجملتها على هذا النمط اللغوي الذي لا يعود عنصرا يوظف في النص الشعري، بل يصبح العنصر الذي يتشكل منه النص، وما نقوله هنا وصف للنص، وبنيته اللغوية، وليس حكما عليه؛ ذلك لأن الشاعر يقوم بعمله هذا بوعي وقصدية، ويرمي إلى جعل قصيدته المعبرة عن مواقفه السياسية والفكرية قادرة على الوصول إلى المتلقي على نحو مباشر. وهذا ما طبع بعض قصائده بطابع النثرية الخطابية المباشرة، لأنها محكومة ابتداء بالسعي إلى عملية إبلاغ مؤثر يعتمد الشاعر في سبيل الوصول إليها على المزج بين ما هو نثري

---

(1) المصدر نفسه ص38-39.

خطابي، وما هو شعري تصويري، وغلبة أحد هذين العنصرين على الآخر هي التي تحدد مدى نجاح الشاعر أو إخفاقه في توظيف اللغة اليومية في النص الشعري[1].

إن المزج بين ما هو خطابي وما هو شعري يشكل واحدة من خصائص اللغة الشعرية عند حيدر محمود، ولعل قصيدته "الطريق إلى القدس" تصلح مثالاً جيداً على هذا الأمر يقول:

مسلمون نعم
وشهادة لا إله سوى الله
ينطقها كل فم.
ونقيم شعائره كلها
ونطيع أوامره كلها
غير أنا
ونحن نطأطئ
هاماتنا للغزاة
قد فقدنا رضاه[2]

إن مطلع القصيدة هذا يجسد النغمة الخطابية في الإيقاع، والنسق اللغوي، والدلالة الدينية التحريضية التي تنبثق في نهاية المقطع من خلال الاستدراك الذي ينفي الدلالات الإيجابية الظاهرية في بدايته.

وهذا المقطع يتكرر في الجزء الأول من القصيدة غير مرة، على هذا النحو:

مسلمون نعم
وملايينا لا تعد
وأوطاننا ملء عين المدى
لا تحد
ولكننا عاجزون ومستضعفون
ومختلفون على لون أعيننا
والسكاكين ممعنة في البدن
مسلمون إذن كيف؟

---

(1) قارن محسن اطميش، دير الملاك، ص175.عمران الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت ط1، 1982 علي الشرع: لغة الشعر العربي ص33-36. محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1985 م ص2722-375.

(2) حيدر محمود: الأعمال الشعرية 61-62.

والنار تأكل أقداس أوطانكم

وتدوس الفرنجة

أطهر أركانكم

وبقرآنكم يهزأ الغاصبون

وإيمانكم

مسلمون نعم

في شهادات ميلادكم

قاعدون على صدور أمجادكم

والسكاكين تذبحكم: .

بلداً بلداً

وتقطعكم: كبداً كبداً"[1]

وهذه المقاطع تمثل تكراراً مكثفاً للإيقاع والدلالة في المقطع الأول، وتستمد أنساقها اللغوية من الواقع اليومي المعيش الذي يحتوي بالضرورة المفردات والأنساق المألوفة من اللغة الدينية التي استعملها الشاعر في قصيدته، وتتشكل، بالتالي، من حيث مفرداتها وتراكيبها وإيقاعها على نحو يقربها من اللغة الخطابية، غير أن الشاعر يكثف فيها حضور العنصر الموسيقي الذي يمثل سمة جوهرية في الشعر، كما أنه يقيمها على المفارقة الساخرة المؤلمة المنبثقة من التناقض القائم بين ما يقرره في بداية كل مقطع "مسلمون نعم" وبين الاستدراك في نهايته الذي يحيل كل ما يبدو ظاهرياً ذا قيمة إلى قيمة مسلوبة معدومة. "مسلمون.. وملايينا لا تعد.. وأوطاننا ملء عين المدى.. ولكننا عاجزون..".

واعتماد حيدر محمود على المفارقة الساخرة والموسيقى الشعرية يمثل ظاهرة بارزة في شعره، يوظفها لتصعيد الدلالة والتأثير في المتلقي، ولتجاوز الأنساق اللغوية في دلالاتها المألوفة، ولإحالتها، بالتالي إلى بنية لغوية شعرية موحية، مفارقة للمألوف، ومغربة عنه، وذلك حين يجعل الشاعر جملته أو عباراته تجاوز معناها المنطقي المألوف الذي تحمله في الخطاب العادي، لتصبح حاملة لمعنى انفعالي إيحائي يتشكل في إطار نسق شعري جديد، ففي قصيدة "اعتذار للأقصى" يستعمل الشاعر أنساقاً لغوية مألوفة، يزيد من ألفتها، ارتباطها بالتعبير عن موضوع وطني سياسي راهن،ولكنه يشكلها في بنى صوتية دلالية جديدة، يقول مخاطباً الأقصى:

"لا تصدقنا

إذا قلنا سنأتيك، لنفديك

---

[1] المصدر نفسه، ص62-66.

فلن يأتي أحد
وإذا امتدت يد الهدم)
فلن تمتد كي تبنيك
من هذي الملايين
التي يهدر
يد
لا يغرنك العدد
فهو يا أقصى
غثاء كغثاء السيل
لا وزن له
وهو زبد
لا تقل: أقبلت الخيل
إذا صحنا
فحتى الغزل الناعم
بين الأخوة والأعداء
بالفصحى
صياح
فإذا ما اختلفوا سالت جراح
وإذا ما ائتلفوا سالت جراح
وبدت من كوة العتمة رايات
ودوت في الإذاعات بيانات
وهبت من عذابات فلسطين رياح
ثم غاصت باسمها في جسمها منهم الرياح[1]

فالجمل في هذين المقطعين تتوالى محافظة على منطق البنية اللغوية العادية، ومترابطة ترابط الكلام النثري المألوف، بل إنه ليستعمل الجمل اليومية الشائعة في بنيتها ودلالتها، حتى الاستعارات "يدر الدهر" و"الغزل الناعم" – على سبيل المثال – ليست سوى استعارات يومية عامة جامدة. لكن النص بجملته يشكل بنية صوتية دلالية أحالت المألوف اللغوي إلى تعبير شعري حيوي ينبثق من حسن السخرية المرة التي تنبثُّ

(1) المصدر نفسه، ص129-132.

في النص من خلال الخطاب القائم على النهي في بداية المقطعين: "لا تصدقنا" ولا تقل ومن خلال النفي المتكرر للدلالات الإيجابية التي تمثلها الجمل الموهمة بالحركة، إما نفياً مباشراً "فلن تمتد كي تبنيك.. يد" وإمّا نفياً داخليا للدلالة يتأتى من خلال السياق، كما يتجلى في المقطع الثاني "لا تقل: أقبلت الخيل.." ولذا فإن هذه الحركة ترتد لتكون حركة ذبح للمستجير من الذبح، ولتمثل بالتالي فعلا مدمراً للموضوع الذي أثارها.

وفي المستوى الصوتي نجد الشاعر يستخدم مجموعة متكررة من الأصوات المتجانسة داخل الجمل الشعرية وفي نهايتها (القافية). وجملا تتناظر بعض أجزائها بوساطة التكرار "إذا ما ائتلفوا سالت جراح / وإذا ما اختلفوا سالت جراح"، أو بوساطة التماثل أو التشابه في صيغ الكلمات: "بدت دوت، هبت، غاصت، وهو يبني هذا النمط الموسيقي على نحو متصاعد ليكون إيقاعا متناهياً يوصل المقطع الشعري في دلالته وإيقاعه إلى غايته" ثم غاصت باسمها في جسمها منهم رماح"[1].

وبهذين العنصرين: القلب الدلالي للمعنى المألوف، والموسيقى المتصاعدة، يعيد حيدر محمود تشكيل اللغة اليومية في نسق شعري جديد يغربُ ألفتها، ويجعل منها بنية فنية تقوم بصورة رئيسية على كسر النسق اللغوي العادي، وإعادة بنائه فنياً. على نحو يُغرّب ألفته إيقاعا ودلالات.

اللغة الشعبية

ظاهرة استخدام اللغة الشعبية ذات الطابع المحلي ظاهرة تمتلك حضورا ملموسا، وإن كان متفاوتا، في الشعر العربي المعاصر، حتى عند أولئك الشعراء الذين تتسم جملتهم الشعرية بالرصانة التراثية، كبدر شاكر السياب، على سبيل المثال[2].

وترتبط هذه الظاهرة بإحساس الشعراء بضرورة الإفادة من لغة الناس، وعاداتهم، وتقاليدهم، وأمثالهم وتوظيفها في الشعر بوصفها "عناصر دلالية ذات رصيد نفسي هائل لدى القارئ"[3]. قادر على إحداث تواصل حميم بين المبدع والمتلقي، يتأسس على مبدأ اشتراكهما في اللغة اليومية المحكية ذات الدلالات الحيوية الراهنة.

---

(1) حول ظاهرة التكرار في الشعر الحديث انظر: رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الاسكندرية 1985-ص75-79.عمران الكبيسي: لغة الشعر، ص143-197.

(2) انظر اطميش: دير الملاك، ص176-181.

(3) عبدالله الغذامي: تشريح النص،مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1987، ص44.

وحيدر محمود واحد من الشعراء العرب المعاصرين الذين يشكل استعمالهم اللغة الشعبية المحكية ظاهرة يمكن الوقوف عندها، وهي تتجلى في قصائده التي يلحّ فيها على الاستخدام المتكرر للمفردات والعبارات، والأمثال، وبعض المقاطع من الأغاني الشعبية المحلية: مثل: "النشامى، فشروا، العكاريت، الزعران، لفى، ولدنتي، خائنة الملح، يكيل الصاع صاعين، كرمى لعيونك، دبكة، وميجنا، وترد عنك العين، تشليحا وبهدلة، السادة المكوعين، يشحدون حقهم، يا حبيب أمك"[1]. ومثل هذا الاستعمال للمفردات والعبارات الشعبية يضفي، في كثير من الأحيان، على النص حيوية تنبع من إيحاءاتها المختزنة في الذاكرة الشعبية الجماعية، ومن خلال توظيفها فنيا في النص، وجعلها، بالتالي، قادرة على التعبير عن الموقف الذي يريد الشاعر تصويره أو الإيحاء به، ففي قصيدة "الكتابة بالدم على نهر الأردن – من دفتر الكرامة: نجد المقاطع التالية:

"ولأن الدم لا يصبح ماء
ولأن الشهداء
لا يموتون
طلعنا من عروق الشجر المحترق
وطلعنا من ثنايا الأفق...
ولأن الدم لا يصبح ماء
صار لون الشجر الميت أحمر
والثرى الطاهر نوّر..
هبت النيران
والبارود غنى
فالفضاء الرحب عطر
والثرى الطاهر حنا..."[2]

فالشاعر يبني هذا النص على عبارات شعبية دارجة: "الدم ما بيصير مية" والموت أهون من المذلة"، ويدخل معها مقطعا من أغنية شعبية وهي "هبت النار والبارود غنى". وجلي أن الشاعر يلتقط من الحياة الشعبية ولغتها المواقف المعبرة عن النخوة والحمية والكرامة والفداء، ويعيد تشكيلها في نص شعري منبثق من موقف وطني حماسي استدعى حضور العناصر الشعبية السابقة الممثلة للموقف والموحية بأبعاده المختلفة،

---

(1) حيدر محمود: الأعمال الكاملة الصفحات:114، 115، 117، 197، 202، 206، 239، 240، 241، 251، 304، 315. وانظر: محمد سمحان: مقالات في الأدب الأردني المعاصر، ج1 منشورات وزارة الثقافة عمان 1984، ص11.

(2) المصدر نفسه، ص340.

استنادا إلى إدراك عام مشترك، يشمل الشاعر والمتلقين،للموقف الذي يعبر عنه النص الشعري، وللعناصر الشعبية الداخلة في بنائه، فالجملة التعليلية "ولأن الدم لا يصبح ماء" المأخوذة من مثل شعبي يضرب للتعبير عن الحمية والنخوة التي توحد أبناء الوطن، وإن اختلفوا في مواجهة الأخطار، تصبح في النص الشعري منطلقاً لتجذير الإحساس بعظمة الاتحاد والنخوة التي تبعث الحياة عبر الفداء، عبر الدم الذي يحيل الموت حياة.

ويكثف الشاعر هذه الدلالة من خلال الجملة المستقاة من أغنية شعبية، تغني في الأعراس، هي "هبت النار والبارود غنى" جاعلا منها عنصر إغناء دلالي عاطفي للنص، بما تستدعيه من إيحاءات متجذرة في الوعي الجماعي للمتلقين الذي يربط تلقائيا بين الأغنية في العرس وبين الأغنية في المعركة، فتتداخل - بالتالي - صورة العرس بصورة المعركة، وتغدو المعركة عرسا للموت في سبيل الدفاع عن الوطن والكرامة.

وفي قصيدة "سامحني يا جدي الطيب" يقف القارئ على صور ممثلة للتشبث بنمط الحياة في البيئة المحلية تشبثاً نوستالجياً، يتجلى في استحضار صورة الجد، وأسلوب حياته في القرية، وكذلك لغته المحلية، يقول حيدر محمود:

من يعرف أسباب الشح؟
لأن القرية كبرت جدا
مدت فوق ظلال العشب
شوارع ودكاكين
واقتلعت أشتال الخبيزة
والزعتر والدحنون
لتقيم عليها أعمدة التلفونات
وأنتينات التلفزيون[1]

وجلي في هذا المقطع اعتماد الشاعر على لغة الحياة اليومية المألوفة الممزوجة ببعض الألفاظ والعبارات الشعبية المحلية: "أشتال الخبيزة، والزعتر والدحنون". التي جاءت معبرة عن صور من الحياة تكاد تتلاشى لتحل محلها صور جديدة اقتضتها طبيعة التغيير الذي أصاب المجتمع، وقد جعل الشاعر الألفاظ المحلية الشعبية مقابلة الألفاظ المستحدثة: أعمدة التلفونات، وأنتينات التلفزيونات، وهو بهذا يجعل صورة التغيير في الحياة تتجسد في صورة اللغة، ليحدث، بالتالي، موقفاً معيناً لدى المتلقي تجاه عملية التغيير التي أصابت مجتمعه.

---

(1) المصدر نفسه، ص317.

وتحفل قصيدة "نشيد الصعاليك" التي يعارض فيها الشاعر قصيدة مصطفى وهبي التل، عرار "بقايا ألحان وأشجان"[1] بالألفاظ والعبارات المحلية الدارجة التي كان عرار قد استخدمها بكثافة في شعره، وبخاصة أسماء الأماكن الأردنية، ومن قصيدة حيدر:

فأمعنوا فيه تشليحا وبهدلة	ولم يقل أحد كاني ولا ماني
ومن يقول، وكل الناطقين مضوا	ولم يعد في بلادي غير خرسان
يا شاعر الشعب صار الشعب مزرعة	لحفنة من عكاريت وزعران
لا يخجلون وقد باعوا شواربنا	من أن يبعوا اللحى في كل دكان[2]

ففي هذه الأبيات استخدم الشاعر المفردات والعبارات والأمثال الشعبية استخداما مكثفاً سعى من خلاله إلى تصوير الحالة أو الموقف تصويراً مشحوناً بالدلالات التي تعبر عنها اللغة الشعبية بصورها المختلفة، والتي تستقر، مجسدة بالحالات والمواقف، في ذهن المتلقي.

فعبارة "أمعنوا فيه تشليحا وبهدلة" تختصر صورة العلاقة بين الشعب ومضطهديه، والتشليح يعني في اللغة الدارجة في الأردن سلب الشخص، أو الناس، كل ما يملكون بالقوة والعنف. أما "البهدلة" فتعني الامتهان والإذلال. وفي عجز البيت تأتي عبارة "لا كاني ولا ماني" وهي تعني أن أحداً لم يعترض أو يرد على فعل الاضطهاد والإذلال الممارس ضد الشعب. ويمضي الشاعر في استعمال الألفاظ العامية (عكاريت وزعران) وهما يدلان على السيء الخلق والسلوك من الناس، والكلمتان سوقيتان وظفتا في النص لتصعيد الهجاء ضد المضطهدين تصعيداً يتأتى من خلال جعل الصفة السوقية المبتذلة صفة لطبقة يفترض مقامها استحالة التفوه بمثل هذه المفردات في حضرتها، فكيف بوصفها بها؟!.

ويمعن الشاعر في إيراد العبارات الشعبية: (باعوا شواربنا) التي تعني الاستهانة وهدر الكرامة. ويمكن وصف اللغة الشعبية التي يستعملها، في معظم الأحيان بأنها لغة انتهاك واحتجاج يسعى بوساطتها إلى الأثارة والتأثير، وذلك عبر جعل الجمهور، السامع أو القارئ يواجه لغة مبتذلة في موقف سام، مما يمثل، بالتالي خرقاً لمفهوم اللغة الشعرية وتجاوزا لقيم ثقافية، وأعراف اجتماعية في آن معا. وحيدر محمود في استخدامه للمفردات والعبارات الشعبية بعامة، وللمفردات والعبارات المبتذلة بخاصة يمكن أن يدخل في

---

[1] انظر: عشيات وادي اليابس ص 361، وتجد الاشارة هنا إلى أن مصطفى وهبي التل (عرار) كان أول الشعراء الأردنيين الذين استخدموا اللغة الشعبية في شعره بصورة واسعة، ولا شك أن حيدر محمود يعي ذلك، وأنه تأثر بعرار بصورة واضحة في هذا المجال وحيدر يكرر القول أن عراراً الشاعر مثلهُ.

[2] حيدر محمود: الأعمال الكاملة ص114-115.

عداد الشعراء الذين يبحثون، إلى جانب حرية التعبير والرغبة في ردّ الاعتبار للمفردات الشعبية، واستخراج الأشياء بأسمائها)؛[1] لذا نجده لا يتورع عن استخدام عبارات مثل: (مؤخرات السادة المكوعين)و(يبصقون في وجوههم) و(يشحدون حقهم).

ولكن يجدر أن نشير هنا إلى أن هذه اللغة لم تصل إلى درجة الفظاظة والنبوعن الذوق، كما هي الحال عند بعض الشعراء الحداثيين[2].

اللغة الدينية

للغة الدينية حضور كبير في شعر حيدر محمود، يتجلى في اعتماده على توظيف النصوص القرآنية، والأحاديث النبوية في شعره، إضافة إلى اقتباسها وتضمينها. وكذلك فقد أقام الشاعر بعض قصائده على الموضوعات الدينية كما في: "طه" و"أيوب الفلسطيني" و"أيوب يخرج من صبره" و"تباريح" و"بدأ الإسلام غريبا"[3].

وهو في هذه القصائد، وفي غيرها، يحيل الموضوع الديني إلى موضوع شعري يجسد فيه موقفه ورؤيته من الواقع الراهن وقضاياه، ويمزج بين الواقعة أو الموقف الديني التاريخي، وبين الواقعة أو الموقف الراهن الماثل. ففي قصيدة "نشيد الغضب" نجد النص الشعري مبنياً على توظيف النص القرآني يقول:

أقرأ الفاتحة
وأصلي على دمهم
وأقبّل آثار أقدامهم
وأقول لأمي التي منحتهم
ظفائرها وأظافرها الجارحة
بارك الله في رحم
يلد الأنفس الجامحة
.....
أقرأ القارعة
وألملم عن ثغر أمي

---

(1) كمال خير بيك: حركة الحداثة ص136. وقد وقف كمال خير بك عند لغة الشعر المعاصر وتحدث عما سماه "لغة الانتهاك" وربطها بعلاقة الشاعر بواقعه الاجتماعي انظر ص130.

(2) انظر المصدر نفسه، ص136، حيث الحديث عن الكلمات المبتذلة في الشعر العربي، وإحالات إلى بعض الدواوين الشعرية.

(3) حيدر محمود، الأعمال الكاملة، ص85، 104، 276، 296.

السنابل
أزرع في صدر أمي
القنابل...
أقرأ "الزلزلة"
وأصيح بملء دمي
وأصيح بملء فمي
تولد الآن في وطني
قنبلة
ستفرخ سبع قنابل
في كل واحدة مئة
فلتبارك يد الله كل يد من لهب... [1]

في هذا النص يضع حيدر محمود المفردة القرآنية والسياق القرآني في بنى لغوية دلالية جديدة. أي أنه يجاوز، بصورة متميزة، أشكال الاقتباس أو التضمين المباشر للنص.

فهو يفتتح المقاطع السابقة بأسماء بعض السور القرآنية جاعلا إياها محوراً "دلالياً" موحيا في النص، فالمقطع الأول الذي يبدأ (أقرأ الفاتحة...) يجعل قراءة الفاتحة والصلاة على الدم بؤرة دلالية معبرة عن الشهادة والفداء والثورة، انطلاقاً من موقف ديني مألوف متكرر يتمثل في تمجيد الشهداء بقراءة الفاتحة على "دمهم" وبهذه الكلمة "دمهم" يكسر الشاعر النسق اللغوي المألوف الذي يتوقعه القارئ وهو الصلاة على أرواحهم، ويمنح السياق، بالتالي، بُعداً "دلالياً جديداً ينسجم مع رؤيته الشهادة في بعدها الثوري العميق.

أما في المقطع الثاني الذي يبدأ بـ "أقرأ القارعة" فنجد أن الدلالة تتمحور فيه حول "العنف" الذي يرتبط بدلالة السور القرآنية. وهكذا فإن لفظ القارعة، بإيقاعه ودلالته، يشكل نقطة انبثاق لما يليه، وهو ما اقتضى أن تحل كلمة القنابل محل السنابل، لتحدث عملية التقاء دلالي بين الكلمة القرآنية في سياقها، وبين وجودها في سياق جديدة منحته هي دلالته وأبعاده، وكذلك الحال في المقطع الذي يبدأ بـ " أقرأ الزلزلة" والذي يقرنه الشاعر بعد ذلك بلفظه القنبلة سعياً إلى توليف دلالي بين المفردة القرآنية، واللفظة المولدة. ويجب أن نلمح هنا أن الشاعر قد استحضر نصا قرآنيا آخر لا علاقة له "بالزلزلة"، ووظفه محولا لينسجم مع بنية النص الشعري الدلالية واللغوية الجديدة.

---

[1] المصدر نفسه، ص 189، 190، 194.

والصيغة القرآنية التي، يحيل إليها النص الشعري هي قوله تعالى: ﴿مَّثَلُ ٱلَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَٰلَهُمْ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنۢبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنۢبُلَةٍ مِّاْئَةُ حَبَّةٍ ۗ وَٱللَّهُ يُضَٰعِفُ لِمَن يَشَآءُ ۗ وَٱللَّهُ وَٰسِعٌ عَلِيمٌ﴾[1].

فالسنبلة في النص القرآني، رمز تنامي العمل الخيّر، تتحول إلى قنبلة في النص الشعري؛ لتأخذ الجملة الشعرية صورة الجملة القرآنية بنية وإيقاعاً، ولكن في إطار دلالي معكوس أو محول، ذلك لأن الخير الذي يتجسد في السنبلة، يغدو عند الشاعر مجسداً في القنبلة،وبالتالي فإن التضاعف المتصاعد للخير ممثلا بالسنبلة في النص القرآني،يصبح خيراً يصّاعد في توالد القنبلة في النص الشعري.

ومثل هذا التوظيف للنص القرآني نجد في غير مكان من ديوان حيدر محمود ففي قصيدة 'إعادة تصوير لما حدث' التي يقيمها الشاعر على الجمع بين المتفارقات، يقول:

يا موسى لا تضرب بعصاك البحر

فلن ينشق

لا تلق عصاك

لئلا تلقفها الحيات...[2]

فالنص القرآني هنا يوظف لنقل دلالة مفارقة لدلالته الأصلية، فعصا موسى في القرآن التي تلقف كل ما يلقى السحرة، تصبح في النص الشعري عصا فاقدة فعاليتها السحرية؛ وذلك لأن الشاعر وضعها في سياق نص جديد يعبر عن عصر يحمل في طياته كل المفارقات الممثلة لانقلاب كل القيم والموزاين؛ ولذا فإن عصا موسى تتحول من عصا سحرية ملغية فعل السحر عند الآخرين إلى عصا يمارس عليها هي فعل السحر، 'تلقفها الحيات'، انسجاما مع الموقف المقلوب الذي يعبر عنه الشاعر.

إنّ مثل هذا التوظيف للنص القرآني الذي يعتمد أساسا على إقامة نوع من المفارقة الحادة بين دلالة النص القرآني وبين دلالته المقلوبة في النص الشعري يمنح القصيدة تكثيفا دلاليا وإيحاء مؤثراً، يتشكل من خلال استدعاء الدلالة الدينية المتجذرة في نفس المتلقي، ومن ثم قلبها لخلق موقف جديد، ودلالة جديدة لا يتأتى إدراكها، أو فهمها، أو التأثر بها إلا من خلال ارتباطها باللغة القرآنية، والموقف القرآني وتناقضها معه. وهكذا فإن استدعاء النص القرآني وقلب دلالته، وإدخاله في بنية النص الشعري الكلية، يغدو طريقة فنية يستخدمها الشاعر للتعبير عن رؤيته للواقع، أو الموقف الراهن. وهو بهذا يضيء الحاضر بالماضي، ويثري فكرته وصورته من خلال إقامة تفاعل بين دلالة النص الديني المعروفة الثابتة، وبين الدلالة

---

(1) سورة البقرة: الآية 261.

(2) حيدر محمود الأعمال الكاملة، ص 431.

الجديدة التي يولدها منها معاكسة ومناقضة لها، في سبيل تعميق الإحساس بالفكرة، وشحن الصورة بما يؤثر في المتلقي ويجعله يقف من واقعه موقف الرفض؛ لإدراكه تعارضه مع ما لا يجوز أن يتعارض معه، مع الموقف القرآني الإيجابي.

وثمة أمثلة عديدة أخرى على حضور اللغة الدينية في شعر حيدر محمود، يجدها القارئ في كثير من قصائده، وهو حضور يتراوح بين التوظيف الفني للنص القرآني بحيث يغدو جزءا من بنية النص الشعري، كما في الأمثلة السابقة، وبين اقتباس أو إفادة من المفردات والموضوعات القرآنية. ففي مجال الاعتماد على الموضوع القرآني يمكن أن نشير إلى قصائد: "أيوب الفلسطيني" و"أيوب يخرج عن صبره" و"طه"، وفي مجال الاقتباس والإفادة من المفردات القرآنية يقف القارئ على عدد كبير من المواطن التي تحضر فيها المفردات والأنساق اللغوية القرآنية[1].

وكما أفاد حيدر محمود من اللغة القرآنية، أفاد كذلك من الحديث النبوي الشريف في بعض قصائده التي بناها بصورة رئيسة عن موقف يجسده حديث نبوي في قصيدة المعنوية "بدأ الإسلام غريباً" التي يشكل مطلعها:

"وغريبا سيعود فطوبى للغرباء /..."

امتداداً في البنية والدلالة لعنوانها[2]

وتبدأ قصيدة "اعتذار للأقصى":

ستكونون كثيرين

كثيرين كثيرين

ولكن لا أحد

لا يُغرنك العدد

فهو يا أقصى

غثاء كغثاء السيل

لا وزن له

---

(1) توظيف النص القرآني والإفادة منه في الشعر ظاهرة عميقة الجذور في الشعر العربي، ولكنها اخذت مناحي جديدة في الشعر العربي المعاصر، ونالت لهذا اهتماماً كبيراً من الباحثين المعاصرين، وأشير هنا إلى دراسته. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس / لبيبا، ط1، 1978م. خالد الكركي: الرموز القرآنية في الشعر العربي الحديث، دراسة في قصائد مختارة من الشعر الحر، مجلة دراسات / الآداب، المجلد السادس عشر، ملحق العدد 3 الجامعة الأردنية، عمان 1989، ص7-94.

(2) حيدر محمود: الأعمال الكاملة، ص

فهو زبد[1]

وهذا النص يقوم على الحديث النبوي: "يوشك أن تداعى عليكم الأمم كما تـداعى الأكلـة علـى قصعتها "فقال قائل: ومن قلة نحن يومئذ؟ قال: بل أنتم يومئذ كثير، ولكنكم غثاء كغثاء السيل.." [2].

وتوظيف الحديث النبوي في هذا النص، وما يشبهه، يأتي لتاكيد صورة الواقع الـراهن اسـتناداً إلى النبوءة الدينية، فالشاعر يرى أن الانهيار والإذلال الذي يعانيه الإنسان العربي المعاصر يمكن فهمه في ضـوء النبوءة الدينية التي لا تمثل أمراً قدرياً، بقدر ما تمثل رؤيا تجسدت في واقع راهن مدان.

وثمة جانب آخر من مجالات حضور اللغة الدينية في شعر حيدر محمود، يتمثـل في اسـتخدام بنيـة هذه اللغة ودلالتها وإيقاعاتها كما جـاءت علـى سـبيل المثـال، عنـد المتـصوّفة أو في الأدعيـة الدينيـة ففـي قصيدته: "طه" و"تباريح" يستوحي الشاعر جو المناسبات الدينية ولغتها جاعلا منها محورا لتشخيص حالة وجـد ذاتية يعانيها:

"المجد لك

والشكر لك

يا رب من ساد

ومن قاد

ومن ملك"[3]

وتمضي القصيدة على هذا النحو من المناجاة والخطاب الـذي يـذكر في بعـض مقاطعـة بمناجيـات المتصوفة:

فلا حرمت منك

يا معذبي ومتلفي

ولا حرمت فيك

من وجدي، ومن تلهفي

والحمد يا الله لك

ما دمعة من عين مذنف همت

أو آهة في الصدر

همهمت

---

(1) المصدر نفسه، ص137.

(2) انظر الحديث في: سنن أبي داوود، ج4، ص111.

(3) حيدر محمود: الأعمال الكاملة، ص276.

باسمك.."[1]

ومثل هذه النصوص مبنية على محاكاة اللغة الدينية الدعائية، أو المناجيات الصوفية، محاكاة في المفردة، والإيقاع، والدلالة، وهذه العناصر تأتلف بمجملها لتكوّن جواً دعائياً دينياً يعيشه القارئ حسياً من خلال البنية الصوتية للنص التي تحيل مباشرة إلى المواقف الدعائية الدينية وبالتالي، فإن النص الشعري يستمد دلالته من استدعاته النص الديني ودلالاته.

اللغة التراثية

تحضر اللغة والمواقف التراثية في شعر حيدر محمود في غير صورة، فهو يستدعي بعض الشخصيات التراثية، مثل: صلاح الدين، وخالد بن الوليد، والمتنبي حينا، ويعتمد على توظيف بعض النصوص التراثية في قصائده حينا آخر. كما أنه يلجأ إلى جعل ظاهرة الصعلكة محوراً لبعض قصائده، مثل: "نشيد الصعاليك" و"وجه آخر للصعلكة" و"في انتظار تأبط شراً"[2].

ففي قصيدة "رسالة إلى صلاح الدين" تصبح الشخصية التراثية الممثلة للبطولة والتحدي والقدرة على المواجهة نموذجاً تاريخيا تراثيا يريد الشاعر استعادته ليواجه به حاضرة[3]. وهو يفعل ذلك في إطار استحضار الشخصية مقترنة بفعلها الذي يستدعيه الواقع الراهن المفتقر إليه، يقول:

لقد رجع الصليبيون
ثانية
إلى حطين
فعجل يا صلاح الدين
عجل كي تخلص
وجهها العربي من نار الصليبيين
أتذكر كيف كانت فرحة الأقصى
بلقيا جيشك الظافر
أتذكر

---

(1) المصدر نفسه: ص280-281.

(2) المصدر نفسه: ص 49، 126، 336.

(3) حول استدعاء الشخصيات التاريخية في الشعر العربي المعاصر لإظهار التناقض بين الماضي والحاضر، انظر: علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص158-162. علي حداد: أثر التراث الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية والعامة، بغداد ط1، 1968، ص80-82، 120-121.

يوم صليت الضحى

ولثمت خد حبيبك الطاهر..."[1]

ويظهر في هذه المقاطع من القصيدة أن الشاعر يستعيد الشخصية والحدث التاريخي خطابياً، محاولا ان يجعل الصورة الحاضرة للواقع مندغمة في صورة الماضي(لقد رجع الصليبيون)، من خلال التماثل بين الواقع التاريخي الماضي المتمثل في الانهيار والانقسام والتراجع أمام الغزاة، وبين الواقع الراهن الذي يجسد الصورة الماثلة للماضي، ومن خلال الافتراق بين الماضي والحاضر من حيث ظهور البطل آنذاك وغيابه الآن. ومن هنا،وعبر صورتي التماثل والافتراق بين الواقع التاريخي والواقع الراهن يشكل الشاعر بناء يمتاز بالبساطة والمباشرة القائمة على الاستعادة والمقارنة بين حالتين، ماضية وراهنة، تظل كل منهما مستقلة عن الأخرى، وهذا يعني أن ما هو تراثي لم ينحل في النص، وأن القصيدة قد احتفظت بالتراثي والمعاصر متجاورين لا متحدين رؤية وتشكيلا، وتجب الإشارة في هذا السياق إلى أن الشاعر يتعامل مع شخصية وحدث، لا مع نص؛ ولذا فإن علاقته بالموروث هنا، ليست علاقة توظيف أو تحوير أو تضمين، بل علاقة منبثقة من الوعي بالتاريخي والراهن، ومدى التقائهما أو افتراقهما، وهو يحاول بناءً على هذا الوعي أن يشكل رؤيته وبناه الفني في النص. ولكن الشاعر استطاع من خلال وعيه بالتاريخي وعلاقته بالراهن توافقا أو تعارضاً، ان يمنح نصه بعض حيوية جسدتها محاولته تخييل الماضي حاضراً، حتى وإن احتفظ بهما متجاورين، لكن هذا لا ينفي جور الشاعر على الشعر.

وفي قصيدة"في انتظار تأبط شراً يستعيد الشاعر الشخصية والظاهرة التراثية دون أن يشكل نصه من خلال توظيفها، بل أن عنوان القصيدة الذي يوحى بأن الشاعر سيجعل شخصية الشاعر الصعلوك تأبط شراً محور قصيدته عنوان خادع؛ ذلك لأنه لم يشر إلى تأبط شرا في القصيدة إلا إشارة عابرة مستعينا بها على رسم رمز للثورة والتمرد المفقودين، وذلك حين يقول:

"فعسى أن يتأبط

ولد عربي ما

في بلد عربي ما:

في زمن عربي ما

شرا

ويغير وجه الصحراء"[2]

---

[1] حيدر محمود: الأعمال الكاملة، ص49-52.

[2] المصدر نفسه، ص37.

فالعنوان "في انتظار تأبط شراً والمقطع الذي يعرض فيه لشخصية الصعلوك لا يلتحمان ببنية القصيدة ولا يحددان موضوعها كذلك، وهما بالتالي ليسا سوى استعادة لصورة رمز متمنى مفتقد، يتكئ عليه للتعبير عن موضوعه.

ولكن ثمة وجهاً آخر في التعامل مع الشخصية التراثية عند حيدر محمود، وهو يتمثل في توظيفها مقلوبة، أو حاملة دلالة مناقضة لدلالاتها الأولى، فالصعاليك رمز الثورة والتمرد والرفض يصبحون صورة مجسدة للاستخذاء والخنوع، كما في قصيدة "وجه آخر للصعلكة"[1] التي تصور "صعاليك عصرنا" في مقابل الصعاليك في التراث[2]. وقد فعل الشاعر الشيء نفسه بشخصية المتنبي التي تمثل أصلا الروح المبدع القلق الثائر، فتحولت في قصيدة "ست رسائل إلى عمان" إلى شخصية خانعة مستخذية، يقول:

فالمتنبي غلام يمشط

لحية مولاه

يصنع قهوته في الصباح

وفي آخر الليل

يفرك سرته وينام...[3]

إن توظيف التجربة التراثية على النحو المعكوس يمنح النص الشعري قدرة على التعبير عن الواقع الذي تنحل فيه الصور التاريخية التراثية التي تمثل حدثا أو تجربة حاملة دلالة ثانية – باعتبارها ظاهرة تاريخية أخذت بعدها الثالث – إلى صورة تحمل ضدها في الواقع الراهن؛ مما يعني أن الشاعر يعيد إنتاج الواقعة أو تشكيل الشخصية التاريخية تشكيلا منبثقاً من واقع العصر الراهن وممتزجا به، ومعبرا عنه[4].

وفي مجال توظيف النصوص التراثية الشعرية منها بخاصة، يلجأ حيدر محمود في الغالب إلى إدخال نصوص تراثية في قصائده، لا على سبيل التضمين الذي يحتفظ ببنية النص التراثي ودلالته، بل يوظف هذه النصوص محورة أو محولة في بنيتها ودلالتها، ففي قصيدة "لست من مازن"، يقول:

"جسدي واحد

والسكاكين مختلفة

وأنا لست من مازن

---

(1) المصدر نفسه، ص336.

(2) حول حضور ظاهرة الصعلكة والصعاليك في الشعر العربي المعاصر، انظر خالد الكركي: الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل بيروت، مكتبة الرائد العلمية، عمان ط1، 1989، ص37-53.

(3) حيدر محمود: الأعمال الكاملة، ص229.

(4) قارن عمران الكبيسي: لغة ال[illegible]ر العراقي، ص97-98.

فاستبيحوا الذي تستبيحونه[1]

فعنوان القصيدة مأخوذة من البيت الأول من مقطوعة مشهورة لقريط بن أنيف، وهو:

لو كنت من مازن لم يستبح إبلي

بنو اللقيطة من ذهل بن شيبانا[2].

وقريط في هذا البيت، وبقية أبيات مقطوعته، يصور حاله مع قومه الذين خذلوه، وتركوه نهبا للغرباء (بنو اللقيطة)، اما بنو مازن فهم الذين انتصروا له، فجعلهم لذلك، رمزاً للحمية ونصرة من يستنجد بهم. وحيدر محمود يقف على بيت قريط ودلالته، ولكنه يعيد تشكيلة بنية ودلالة فتصبح البداية عنه "لست من مازن" فالنفي يحدد ابتداء مسار القصيدة القائم على غياب من يستطيع أن يحمي أو ينصر، ويبرز في بداية القصيدة صورة الذات المفردة المفتقدة للحماية بقوله:

جسدي واحد

والسكاكين كثيرة

متبعا إياها بنفي أن يكون من مازن، وهذا النفي يترتب عليه أن يصبح مستباحا[3].

يقول:

فاستبيحوا الذي تستبيحونه

واذبحوني على مهل

وانثروني على الأرصفة

لن يطالبكم بدمي

أحد

لن يحاربكم أحد

فالصعاليك

بعد اكتشاف الدم الأسود

استسلموا للقبائل

واستبدلوا الجمر بالخمر

واختلفوا أي قافية

---

(1) حيدر محمود: الأعمال الكاملة، 180.

(2) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون القاهرة، 1981، ج1، ص9.

(3) انظر حول توظيف بيت قريط عند الشعراء العرب المعاصرين: رجاء عيد لغة الشعر، ص752-852، 762.

يمتطون إلى صاحب الأمر.

في هذا المقطع من القصيدة نرى كيف وحد الشاعر بين الواقع الراهن الذي يريد أن يعبر عنه، وبين الصور التراثية التي عكسها لتماثل واقعه، ولتعطيه بالتالي عمقاً، وأبعاداً جديدة من خلال استحضار الحالة التراثية، وإعادة تشكيلها تشكيلا جديداً، يظل حاملا للحالة التراثية ودلالتها، وينحل في الوقت نفسه في النص الجديد فيثريه ويعمقه.

وثمة مواطن عديدة في ديوان حيدر محمود نجد فيها نصوصا تراثية موظفة على غير نحو من الأنحاء، فمرة يورد نصا تراثيا على سبيل التضمين، أو التضمين المحور لينسجم مع بنية القصيدة ودلالاتها. كما في قصيدة نشيد الغضب، حيث يضع بيتي عمرو بن كلثوم المشهورين:

إذا بلـــغ الفطـــام لنـــا صـــبي	يَخـــرّ لنـــا الجبـــابر ســـاجدينا
ونـــشرب إن وردنـــا المـــاء صـــفوا	ويـــشرب غيرنـــا كـــدرا وطينـــا[1]

على لسان امرأة يهودية تخاطب طفلها:

فـــإن بلـــغ الفطـــام لنـــا رضـــيع	يخـــر بنـــو العروبـــة صـــاغرينا
ونأخـــذ مـــنهم الـــبترول صـــفواً	ونبقيـــه لهـــم كـــدراً وطينـــا[2]

والشاعر بهذا التحوير للبيتين يضعنا أمام حالتين دلالتين متناقضتين: تاريخية تحمل معنى الافتخار بالذات وعظمتها، وبين حال معاصرة تظل فيها صيغة الافتخار قائمة، ولكنها تتحول لتصبح تعبيراً عن إذلال المفتخر الأول وقومه، مما يعني أن الشاعر يجعل التعارض القائم بين الموقف التاريخي، وبين الموقف الراهن وسيلته للتعبير عن رؤيته واقعه التي يعمقها من خلال استخدام النص التراثي في النص المعاصر استخداماً معكوساً، يؤدي إلى مفارقة ساخرة عبر الشاعر بها عن رؤيته واقعة المهين.

لقد ظل حيدر محمود، بالرغم من توظيفه التراث في شعره، يحتفظ بلغته البسيطة المألوفة في مفرداتها وفي تراكيبها، وظلت جملته الشعرية قريبة من الجملة النثرية المتداولة في الحياة اليومية، وذلك عائد إلى كونه لم يعمد إلى الاستعانة بالمفردات أو السياقات اللغوية التراثية بمغازيها ودلالاتها، وعبر عنها بلغته هو معيداً بناءها لغوياً من جديد، ومُدخلاً إياها في نصوصه التي تتسم لغتها بالألفة والبساطة، والتي بقيت، على الرغم من تنوع مصادرها لغة قريبة من لغة الحياة اليومية، وبعيدة عما يعرف بلغة المعجم الشعري،

---

(1) حيدر محمود: الأعمال الكاملة، ص180-181.

(2) البيتان من معلقة عمرو بن كلثوم.

الـذي يعـني تقييـد الـشعراء بمـستوى لغـوي معـين مفـارق للغـة العاديـة في المفـردات والـصيغ وطـرق التعبير.وتبسيط الخطاب الشعري عند حيدر محمود، ودفعه إلى الاقتراب من لغة الحياة اليوميـة يقـع في إطـار ظاهرة كبيرة في الشعر العربي المعاصر، أخذت صوراً متعددة، واستندت إلى غـير عامـل مـن العوامـل الـتي أثرت في توجه الشعراء إلى تبسيط الخطاب الشعري والـتي كانـت بالتـالي محـط اهتمـام كـثيرين مـن النقـاد والباحثين المعاصرين[1]. ولعل هذ البحث يكون مساهمة في قراءة هذه الظـاهرة قـراءة تطبيقيـة تـضاف إلى الدراسات العربية العديدة السابقة.

---

(1) حيدر محمود: الأعمال الكاملة ص 193-194.

المصادر والمراجع

- اطميش، محسن دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العربي المعاصر،دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط2، 1968.
- بك، كمال خير: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات الأدبية، دار الفكر، ط2، بيروت 1968.
- بنيس، محمد: ظاهرة المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية دار التنوير للطباعة والنشر بيروت: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1985.
- التل، مصطفى وهبي (عرار): عشيات وادي اليابس، جمع وتحقيق وتقديم زياد الزعبي، دائرة الثقافة والفنون، عمان 1982.
- الحداد، علي: أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية والعامة. ط1، بغداد 1986.
- روتفن، ك. ك: قضايا في النقد الأدبي، ترجمة عبد الجبار المطلبي، مراجعة محسن جاسم الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، ص1989.
- زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصرة، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، طرابلس، ليبيا 1978.
- سعد، جميل: لغة الشعر، مستل من المجلد الثاني والعشرين من مجلة المجمع العلمي العراقي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1973.
- سمحان، محمود: مقالات في الأدب الأردني المعاصر، ج1 منشورات وزارة الثقافة عمان 1984.
- الشرع، علي: لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، جامعة اليرموك، إربد 1990.
- عباس إحسان: من الذي سرق النار، خطرات في النقد والأدب، جمعتها وقدمت لها وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 بيروت 1980.
- عيد رجاء: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الاسكندرية 1985.
- الغذامي، عبد الله تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت 1987.
- الكبيسي، عمران: لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات الكويت، ط1، 1982.
- الكركي، خالد: الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، مكتبة الرائد العلمية، ط1، عمان 1989.

- الكركي، خالد: الرموز القرآنية في الشعر العربي الحديث، دراسة في قصائد مختاره من الشعر الحر، مجلة دراسات / الآداب، المجلد السادس عشر،ملحق العدد 3، الجامعة الأردنية، عمان 1989.
- محمود حيدر: الأعمال الشعرية الكاملة، (1)، مكتبة عمان، عمان 1990.
- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة 1981.
- نصير، ياسين: اليومي والمألوف في الشعر العراقي المعاصر، بحث مقدم لمهرجان المربد الشعري التاسع، دار الحرية، بغداد 1988.
- النويهي، محمد: قضية الشعر العراقي المعاصر، بحث مقدم لمهرجان المربد الشعري التاسع، دار الحرية، بغداد1988.
- وردزورث، محمد: قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، 1971.
- زكي نجيب محمود: قشور ولباب، دار الشروق، بيروت 1981.

د. محمد حوّر

حيفا الرّحِم... عمّان الحِضنُ

الوفاء الانتماء

حيفا الرّحِم...عمّان الحضنُ

الوفاء الانتماء عند حيدر محمود

(1) بين الشعر الوطني والشعر السياسي نقطة التقاء، ونقاط افتراق، يلتقيان في الغاية، ويفترقان في الوسيلة، ولك أن تقول: يلتقيان في الموضوع، ويفترقان في طريقة التعبير عنه وإذا كان لا بد من تعليل لذلك، فأراه في أن الشعر الوطني يشكل مظهراً إنسانياً بسيطاً يتبعه الشعراء للتعبير عن عواطفهم وانفعالاتهم ومواقفهم تجاه أوطانهم: تغنياً بها، وفتنة بجمالها، وحنيناً وشوقاً إليها وقت البعاد عنها، وحسرة ولوعة على ما لحقها من ضيم أو ظلم أو جور.. بقحط، أو عدوان، أو أحتلال..وهو بذلك مظهر ذاتي – لا يخلو من التعبير من موقف جماعي – يُحمل في الأحوال كلها على الجانب الإيجابي، الذي لا يكدر صفو أحد، ولا يستثير حفيظة مُنتقد. أما الشعر السياسي، فهو مظهر أشد تعقيداً، لأنه يركب المركب الصعب، ولأنه، وإن كانت غايته الوطن، يحمل اتجاهاً مغايراً من حيث الانفعال والغضب – ولا أقول: والعاطفة. لأنه يتجاوز الحب والفتنة والشوق، إذ إنها فطرية في البشر، ويتجه للسلبيات والعيوب التي لحقت بالوطن، ويسعى إلى تخليصه منها، وتهذيبه من شوائبها، ولا مفر له – والأمر كذلك – من التعرض للآخرة الذي يعد سبباً في هذا: نظاماً، أو حكومة، أو أفراداً...وينتج عن هذا غضب مضاد، تخضع نتائجه لمدى تمتع كل من الطرفين بالوعي والنضج الذي يخفف من الغلواء، ويرتقي بالفهم إلى أن القضية العامة هي المحرك والمثير، وإصلاحها هو الغاية، إلا أن ما يؤسف، أن ردود أفعالنا – في الأغلب الأعم – تبتعد عن كل هذا وتتجه للتأنيب، والعقاب، الذي يصل إلى حد القمع، في ظل الأنظمة التي لا يتسع صدرها للنقد أو مؤسساتها للتقويم.

وبهذا التمييز بين الشعر الوطني والشعر السياسي، نجد الشعر الوطني ثابتاً يحافظ على عفويته، وبساطته ومباشرته، في الوقت الذي نلحظ الشعر السياسي متحركاً، متطوراً من البساطة إلى التعقيد، ومن المباشرة إلى الرمز، بحسب الجو الذي يذاع فيه، والظرف الذي يواجهه، وهو بذلك يتقدم خطوة – في مجال الفن – على الشعر الوطني. إذ في الوقت الذي يشيع في الشعر الوطني قليل من الفن، كثير من المباشرة، فإن الشعر السياسي – وإن كان تغلب عليه المباشرة كذلك – إلا أنه قابل للنمو الفني بدرجات اكبر. ولا بأس في هذا وذلك، إذ إن المباشرة لا تعد عيباً في هذا المقام، وفي الجانبين الوطني والسياسي، لأن المخاطب يتطلب هذا، سواء كان جمهوراً أم نظاماً. بل أصل للقول: إن المباشرة ضرورة لانسجامها مع مقتضى الحال. وإذا ما تم تجاوزها للفن الرفيع يفقد الشاعر قدراً غير قليل من رسالته التي يرغب في أن يوصلها لمجتمعه وأمته.

(2) وحيدر محمود شاعر وطني وسياسي في آن. جمع بين حب الوطن والتغني بأشيائه، والحنين إليه، والشكوى مما لحقه من ألم وأسى.. وأمتد به الأمر إلى أن يغضب لهذا الوطن، فنبه إلى ما فيه من جوانب سلبية، صمت عنها كثيرون غيره، رغبة في غنم، أو رهبة من غرم، عاداً ذلك استكمالاً للحب الذي ابتدأ به وأكثر منه. فكان وطنيا في الأول، سياسياً في الثاني. أو قل: كان وفياً في الأول منتمياً في الثاني، وفي الوفاء دلالة على صفاءِ السريرة، وطيب المنبت، وصدق الحب، والاعتراف بالفضل. أما الانتماء فهو الثبات على الموقف، والعطاء المتجدد.الوفاء نتيجة للأخذ، والانتماء استعداد للبذل. وهما مظهران محمودان في الفن: شرف الموضوع، وجمال التعبير.

ولد حيدر محمود في قضاء حيفا بفلسطين، فكانت حيفا "أول أرض مس جلده ترابها" وقضى في ربوعها أيام صباه، وشرد عنها، بنكبة فلسطين، وهو فتى يافع، لكنها ظلت تلح عليه في غربته، بذكرياته فيها – وهي ذكريات جميلة – لأنها ذكريات الطفولة والصبا ولا أجمل ولا أروع منها، يلوذ بها كلما ثقلت عليه الحياة، وضاقت الدنيا في وجهه بما رحبت، وغاب عنه الدفء الذي يطمئن إليه، ويأنس به، فيجد ما يعوضه عن كل ذلك. إنه طيف الخيال، الذي شغل الشعراء من بعيد، فنقلهم لأوطانهم، ولمن يحبون بعد أن تقطعت بهم السبل والأسباب، ولم يبق لديهم إلا الأمنيات التي "عاشوا بها زمناً "رغداً" باستحضار طيفهم. وكانت "حيفا" طيف الشاعر الذي أيقظه من نومه، مكسوة بالخضرة، على سفح جبل الكرمل، يحتضنها البحر من كل جانب. وتفعل الألوان والطبيعة فعلها، امام ناظري الشاعر: الكرمل بارتفاعه، والخضرة فوقه، والبحر بزرقته، فتدخل البهجة – للحظة – على نفس الشاعر، فينسى الحزن الذي قرنه بعينيه، دليل شدة البكاء، والبرد الذي قرنه بالمنفى، فغاب عنه الدفء والاستقرار والسكينة، إنها "حيفا" التي قال فيها[1]:

توقظني الليلة من نومي
تلبسني كرملها سيفا
وتعيد إلى عيني اللون،
وتمسح عن عيني الحزن
وتنسيني ثلج المنفى

وإذا كان الشاعر عبّر عن وفائه لمدينته التي شرّد عنها، وحرم من رؤيتها في افتتاح القصيدة، بهذه اللغة الهادئة البسيطة، الموحية، فإنه يختتم قصيدته بنبرة حادة تنم على موقف مغاير، ينتقل من الوفاء إلى الانتماء، وإذا به يصرخ "بالمنفيين وبالمنفى" رافضاً الوقوف عند الشوق والحنين، والبكاء والحزن، واستجداء

---

(1) الأعمال الشعرية 454.

الشكوى والعطف، عليه وعلى أمثاله، ويتقدم خطوة بهذا إلى أمام بالدعوة لتحرير الكرمل – حيفا- فلسطين، إن حالته النفسية اختلفت، وشخصيته اكتملت، ورؤيته اتضحت، فلفظت وصف الواقع وتشخيصه، بالدعوة لتغييره:

..وأصرخ بالمنفيين وبالمنفى،
لا يركب أحد منكم جرحي
فقد استيقظ فيه الكرمل سيفا!

وإذا كانت حيفا مكان المولد والنشأة، فقد كانت عمان دار الإقامة والمستقر. وإذا كانت حيفا حظيت بقصيدة في ديوانه، فإن عمان حظيت بقصائد. إذا سافر إلى دبي زيارة خاطفة، يكتب "ست رسائل شوق إلى عمان"[1]. ولا يجد الشاعر مكانا يمكن أن يشعر بالاستقرار والهدوء في ربوعه إلا في عمان. والطريف في شعر حيدر محمود أنه يلحّ كثيراً على الشتاء، والبرد، والثلج، وهي لغة تشيء بالقلق، والسهر، والخوف والتوتر والفقر...باحثاً عن نقيض ذلك كله: عن "الدفء" الذي به تستقر النفوس، وتهدأ الخواطر، ويكون الشعور بالأمن والأمان. وفي قصيدة "أغنية شتائية لعمان"، اختزل الشاعر كل المسافات والبيئات والأوقات والظروف الصعبة والحرجة، التي كنى عنها "بالأغنية الشتائية"، من خلال عودته لعمان، التي رأى فيها الأمل والخلاص، وأنها لن تخذله، أو ترده خائباً وهي تعلم أنه وقف عليها هواه[2]:

وعدت إليك يا عمان
يا جرحي...
ويا..رمحي
ويا خبزي،
ويا ملحي..
فمدي لي يديك،ومرّغي وجهي
وردي لي ولو بعض الهوى
فلقد وقفت عليك هواي..

(1) المصدر السابق 157.
(2) نفسه 305.

إن حرص الشاعر على أن تكون عمان هي "جرحه، ورمحه، وخبزه، وملحه، وهواه" يجسد حقيقة الوفاء والانتماء لهذه المدينة في السراء والضراء.

وإذا ما بحث الشاعر عن عمّان في قصيدة "بحثاً عن القصيدة.. بحثاً عن عمان"[1]، التي فتنته، وذاب بها عشقاً، يستعين بالمتنبي – شاعر العروبة – الذي يجد فيه شفيعاً له، في تعلقه بمدينته، فيردد قوله:

وعذلت أهل العشق حتى ذقته
فعجبت كيف يموت من لا يعشق
وعذرتهم وعرفت ذنبي أنني
عيرتهم فلقيت فيه ما لقوا

وقد كان في قول المتنبي إجمال لما في نفس الشاعر من تقدير وتقديس لمدنيته، وما قصيدته فيها إلا تفصيل لإجمال، نحن في حاجة ماسة إليه، ولولاه، ما عرفنا ان مدينته هي "الوحيدة" بين المدن التي يعشقها ويضحي من أجلها، وأنها "أغلى قصيدة" شعر تغنى بها، وأنه كتب حروفها بالدم، فكانت جديرة بذلك على الحقيقة، وكانت المثل الأعلى الذي يتطلع إليه في عالم الخيال والوهم.. والسبب في هذا كله، لأنه وجد نفسه فيها، ولأنها أزاحت عنه الهموم والأعياء، فغاب عنه الظلام، وأطل الفجر، باسماً، مشرقاً، مما أدّى إلى أن يعانق مدينته التي أنقذته، لتصبح أغلى قصائد شعره:

أنا.. قبل عينيكِ...
لو تعرفين...
رفعت على كتفي الجبالا
وبين يديّ،
حملت الليالي الطوالا..
وهن بكل هموم الحياة حبالى!
تحملت..ياما تحملت
حتى أراك..
..وألقي بعينيك أعباء عمري
وحين رأيتك..عانقت فجري

---

[1] نفسه 317.

وأصبحت

أغلى قصائد شعري..

ولا يغرب عن البال أن الحديث عن عمان يمكن أن يسير في اتجاهين، كل منهما يتصل بالآخر، أولهما أن يكون الحديث مقصوراً على عمان، بوصفه أنصبّ عليها بشكل مباشر، وثانيهما، أن تكون عمان رمزاً للوطن الأردن بمدنه وقراه وطبيعته وأشيائه. ولا تناقض في هذا، بل إنه التكامل بعينه.

هذه صورة من صور الوفاء للوطن عند الشاعر حيدر محمود. وهي صورة كما لحظنا إيجابية مشرفة تعكس موقف الشاعر تجاه وطن يعيش بين ظهرانية، كما أنها تصور –بالضرورة – موقف شعبه تجاه هذا الوطن، انطق الشاعر بما تمتع به من عبقرية وفن، فكان التطابق في الموقفين، والانسجام بينهما.

(3) إن الإجماع على حب الوطن مرده أن هذا الوطن هو الموئل الذي نلوذ به، ونعيش في ظلاله، ونتكيف مع طبيعته وظروفه، ولهذا يسعى كل منا للحفاظ عليه من الاعتداء والاغتصاب والظلم. ونتطلع إلى أن يكون من يعيشون فيه يرفلون بالرخاء والنعيم. ومن هنا يأتي الاجتهاد في الرأي، الذي يقود للاختلاف. ولا بأس في هذا. لكن الأمر يصل في بعض الأحيان إلى الاستئثار بالرأي، والتعسف فيه، خاصة ممن يقفون في الصفوف الأولى في الحكم، ويكون التسفيه للآخر ممن يختلفون معه، أو يخالفونه، الأمر الذي يتطلب جرأة وثباتاً وإصراراً على الاختلاف، انطلاقاً من المصلحة العامة، والحرص على تقويم العوج، وإصلاح الخلل، في الوطن الذي نحبه جمعياً، ونسعى جمعياً – أيضاً – ليكون الأبهى والأجمل في كل جوانبه، بوصف هذا الحرص مظهراً من مظاهر الانتماء له، والتضحية في سبيله.

وقد كان حيدر محمود من أنصار هذا الاتجاه المنتمي، بعد أن أثبت وفاءه المطلق لوطنه، فخطا خطوة أخرى إلى الأمام بقصيدته "السرايا"[1]، ليبث شكواه مما يجري في وطنه الذي أحبه، من تجاوزات تشوه وجهه الوضاء، مرة بالخطأ، وأخرى بالخطيئة، حين لا يوضع الرجل المناسب في المكان المناسب، وحين تغلب المصلحة الخاصة على العامة، وتفقد المؤسسات مهمتها الحقيقة، ويصبح الفرد ونفوذه هو سيد الموقف والقرار.

والطريف في الأمر، أن الشاعر كان مباشراً في حديثه، بعيداً عن الرمز أو الإيحاء. يسمي الأمور بأسمائها. ويتجه في شكواه "للقصر" بوصفه الراعي الأمين للدولة والشعب: يشكوه الحكومة:

ياسرايا نشكو إليك السرايا

ونناديك باسم كل القرايا

---

[1] صحيفة السبيل(18-24كانون الثاني2005).

ولاشك في أن المعنى واضح لا لبس فيه، إلا أن الشاعر لا يكتفي بهذا، بل نراه يزيد في الحاشية: سرايا الأولى القصر. والثانية الحكومة. ثم يبدأ الشاعر في بث شكواه للقصر، بلغة بسيطة مباشرة تتلاءم والمقام، وبنفس تواقة لحسن الحال، انظره يقول:

ياسرايا نشكو إليك السرايا ونناديك باسم كل القرايا
فلقد أخطأت كثيرا..كثيراً لتصير الأخطاء فيها خطايا..
مر عام، وبعض عام، وما في فمها ما تقول.. غير النوايا!
أمنيات بالتنميات تليها أمنيات.. من دونهن المنايا!
شوهت وجهنا الجميل الذي كان مثال الجمال..بين البرايا
واستباحت دموعنا، ودمانا واستزادت على الرزايا..رزايا!
ويفوز الشطار دوما وللأحرار مالا عين رأت من بلايا!
وصبرنا على الهوان إلى أن أصبح الكل للمطايا..مطايا!
يا سرايا.. أصغي لصمت يدوي في المنايا..وأنت ملء الحنايا
خمد الجمر في المواقد..حتى كاد أن يلفظ الرماد الشظايا!
فافتحي بابك الذي أغلقته البهلوانات.. في وجوه الرعايا
وأعيدي الحمى كما كان دوما وطنا.. لا مزارعا..وتكايا!
قد سقيناه أدمعا ودماء ليرانا من بعد فيه سبايا!
اقرئي فصلنا الأخير.. فما عاد لدينا.. الا بقايا البقايا!
ثم ماذا ؟ لا شيء إلا التحايا والسلامات كلها يا سرايا!

إن القصيدة تعكس الوجه الآخر للشاعر، بوصفه ذا مهمة لا تتوقف عند الثناء والمدح، بل تتعداهما للنقد الذي لا مفر منه لدى الشاعر المنتمي، وبذلك تكتمل مهمته: فناناً ومواطناً يتعلق بوطنه، ويتطلع لنهضته وتقدمه. فناناً ومواطناً، وفيّ حيث يجب الوفاء. منتمٍ حيث يُتطلب الانتماء.

المراجــــع

*المجلة الثقافية ع64-65، 2005.

د. إبراهيم الكوفحي

توظيف الموروث الديني في شعر حيدر محمود

توظيف الموروث الديني
في شعر حيدر محمود

الملخص

يحاول هذا البحث أن يجلي علاقة الشاعر حيدر محمود بالتراث، حيث يتناول أهم المصادر التراثية التي استمد منها وتعامل معها في شعره، وهو الموروث الديني، وذلك من خلال الوقوف عند ثلاثة محاور رئيسة هي: توظيف النص القرآني، وتوظيف الحديث النبوي، وتوظيف الشخصيات الدينية.

وقد انتهى البحث إلى أن علاقة (حيدر محمود) بالتراث كانت علاقة وثيقة، فهو ينظر إلى هذا التراث بحسبانه مصدر إلهام وأيحاء مهم لا غنى للشاعر عنه، وأن هذه العلاقة لا تقوم على التقليد أو إعادة إنتاج التراث كما هو، بل هي تقوم على التفاعل العميق مع عناصره ومعطياته، بغية تطويعها واستغلال طاقاتها وإمكاناتها الفنية للتعبير عن تجربته الشعرية المعاصرة وأيصال أبعادها النفسية والشعورية إلى المتلقي.

المقدمـــة

يعد التراث بمصادره المختلفة منجم طاقات إيحائية لا ينضب له عطاء، فعناصر هذا التراث ومعطياته لها من القدرة على الإيحاء بمشاعر وأحاسيس لا تنفذ، وعلى التأثير في نفوس الجماهير، ما ليس لأية معطيات أخرى يستغلها الشاعر، حيث تعيش هذه المعطيات التراثية في أعماق الناس تحفّ بها هالة من القداسة والإكبار، لأنها تمثل الجذور الأساسية لتكوينهم الفكري والوجداني.

ومن هنا فإن الشاعر إذ يتوسل إلى إيصال الجوانب النفسية والفكرية لرؤيته الشعرية عبر جسور من معطيات هذا التراث،فإنه يتوسل إلى ذلك بأكثر الوسائل فعالية وقدرة على التأثير والنفاذ، إضافة إلى أنّ استخدام التراث يضفي على العمل الشعري عراقة وأصالة، ويمثل نوعاً من امتداد الماضي في الحاضر، وتغلغل الحاضر بجذوره في تربة الماضي الخصبة، كما يكسب الرؤية الشعرية نوعاً من الشمول، حيث يجعلها تتعدى حدود الزمان والمكان، ويتعانق في إطارها الماضي مع الحاضر[1].

إن تعامل الشاعر مع التراث لا يعني نقله كما هو أو أعادة صياغته أو تقليده، فلا ريب أن هذا لا قيمة له، وإنما يعني أن يقوم الشاعر بتوظيف هذا التراث توظيفاً فنيا، من شانه أن يعينه على الإفصاح عن تجربته المعاصرة، وتجسيد رؤيته الجديدة.

---

(1) زايد علي عشري، 1995 عن بناء القصيدة العربية الحديثة مكتبة الشباب، القاهرة، ط4، ص 137.

فالشاعر المقتدر وهو يستمد من التراث ويتعامل معه لا تغيب شخصيته أبداً، بل هو دائم الحضور في إبداعه الشعري وعميق الإحساس بشخصيته، باعتبارها العنصر الجديد الفاعل الذي يتحكم بطبيعة العناصر القديمة وتشكيلها، بدءاً من اختيار هذه العناصر إلى دخولها في علاقة ما مع النص الذي ينشئه.

فمقدرة الشاعر تتجلى أساساً في تشكيله من النصوص التي أتيح له تمثلها في أطوار سابقة من تكوينه الثقافي نصاً جديداً يحمل بصماته الخاصة به، أو حياته من تلك الخيوط ا لتي وفرها له مخزونه الثقافي نسيجاً محكماً غاية الإحكام يصعب إلا على القارئ الخبير، تمييز خيوطه المكونة له.

والنصوص إذ تستوعب، وتنقل، وتقبس، وتتجاور في نفس الشاعر، تتفاعل، لا على أنها أجزاء لا رابط بينها، وإنما بوصفها أنظمة دلالة لها تماسكها ووحدتها، وهي لذلك تتصارع ويحاول كل منها أن يسود النصوص الأخرى، وتتزاوج مكونة النظم الدلالي الجديد الذي يجسده النص الجديد[1].

في إطار هذا التعامل الإيجابي المبدع مع التراث، يأتي هذا البحث الذي يتوقف عند تجربة أحد الشعراء المعاصرين الذين كانوا على صلة وثيقة بتراثهم، فأفادوا منه كثيراً في أغناء شاعريتهم، سواء على المستوى الفني أو المستوى الفكري، وهو الشاعر (حيدر محمود)[2].

إن الدارس لشعر هذا الشاعر يلحظ أنه قد أفاد من مصادر تراثية عديدة دينية وأدبية وتاريخية وغيرها، كان لها أثرها الكبير في تعميق تجربته الشعرية وإرهاف أدواته التعبيرية. ولعل استمداده من الموروث الديني، بوجه خاص، واستخدامه له، أن يكون من أظهر صور تعامله مع التراث، حيث تتجلى طبيعة ارتباط الشاعر بالماضي ومدى تفاعله مع وقدرته على توظيفه وتطويره والإضافة إليه.

ويتبدى استغلال الشاعر (حيدر محمود)، بصورة واضحة، لهذا المصدر الديني الذي يعدّ أهم المصادر التراثية التي ركن إليها في شعره فوفر له غير قليل من الوسائل الفنية الغنية بالطاقات الإيحائية وكان أكبر عون له على الإبانة عن مواقفه وعواطفه: في توظيفه لكثير من الآيات القرآنية الكريمة، والأحاديث النبوية الشريفة، وكذلك في استدعائه لعدد من الشخصيات الدينية كشخصيات الأنبياء وغيرهم، وهو ما تحاول الصفحات التالية أن تضيء جوانبه وتجلو أبعاده.

---

(1) اصطيف، عبد النبي، 1996، خيط التراث في نسيج الشعر العربي الحديث: مدخل تناصي، مجلة فصول، م15،ع2 ص 185.

(2) حول مسيرة الشاعر حيدر محمود الحياتية والادبية، انظر: المشايخ، محمد حسن، 1989، الأدب والأدباء المعاصرون في الأردن، مطابع الدستور، عمان، ط1، ص141، ومعجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، 1995، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ط1، مجلد 2، ص194، وطاهر، محمود فهمي، 1997، حيدر محمود: حياته وشعره، رسالة ماجستير، الجامعة الاردنية،عمان، ص 3-20.

توظيف النص القرآني

ظل القرآن الكريم ببيانه وموضوعاته وقصصه وشخصياته على مرّ العصور مصدراً ثراً يفيئ إليه الشعراء يستلهمونه ويفيدون منه، إذ كان كتاب الله (المعجز) الحي المفتوح على امتداد الزمان واختلاف المكان، فكان طبيعياً أن يستمر تواصل الشعراء مع هذا الكتاب، لأنهم وجدوه غنياً بأسرار الفن ووسائله، كما ألفوه مليئاً بالأجوبة عن تساؤلات كثيرة تتعلق بالوجود من حولهم وبأنفسهم وحياتهم.

وإذا كان تعامل الشاعر القديم مع القرآن الكريم، في أغلب الأحيان، يجري في حدود ضيقة، يتمثل في إدراجه كلمة منه أو آية في شعره، "تزييناً لنظامه وتفخيماً لشانه"[1]، ويكون ذلك بحيث "لا يُنبّه عليه للعلم به"[2]، فإن تعامل الشاعر المعاصر مع النص القرآني أكثر رحابةً وأكثر فعاليةً، فهو لم يعد قائماً على "الاقتباس" كما تحدّد في البلاغة العربية، وإنما يتجاوزه إلى عديد من صور "التناص"[3] (Intertextuality) مع معطيات القرآن المختلفة، مما أتاح للشاعر مجالاً أوسع للإفادة من هذا المصدر الخصب، حيث كان له أثر في إثراء تجربته وتطوير أدواته والرقي بفنه الشعري[4].

ولعل الشاعر حيدر محمود من أكثر الشعراء المعاصرين استلهاماً للنص القرآني، واستغلالاً له في شعره، حيث لا تكاد تخلو قصيدة له من إحالة إليه، إن على مستوى الصياغة والتشكيل أو مستوى الدلالة والرؤية، الأمر الذي يشكّل أبرز الظواهر في شعره، على الإطلاق، وربما يرتد ذلك، من ناحية، إلى تعايشه

---

(1) الرازي، فخر الدين نهاية الإيجاز في دراسة الإعجاز، تحقيق إبراهيم السامرائي ومحمد أبو علي، 1985، دار الفكر، عمان، ص147.

(2) الحلبي، شهاب الدين، حسن التوصل إلى صناعة الترسل، تحقيق أكرم عثمان يوسف، 1980، بغداد، ص323.

(3) حول مفهوم التناص في الدراسات الحديثة، انظر: مفتاح، محمد، 1985، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، بيروت، دار التنوير، ط1، ص119، والغذامي، عبد الله، 993، الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى الشريحية، دار سعاد الصباح، الكويت، القاهرة: ط3، ص320، والبحراوي، سيد، 1996، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات، القاهرة، ط1، ص243، والزعبي، أحمد 1993، التناص: نظريا وتطبيقاً، مكتبة الكتاني، اربد، ط 1، وماضي، شكري عزيز، 1993، في نظرية الأدب: دار المنتخب العربي، بيروت، ط1، ص191، وحافظ صبري، 1996، أفق الخطاب النقدي: دراسات وقراءات تطبيقية، دار شرقيات، القاهرة، ط1، ص47.

(4) ومن هنا كانت عناية الباحثين المعاصرين بهذه الظاهرة في الشعر العربي الحديث، وقد يشار إلى: زايد، علي عشري، 1978، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والاعلان، طرابلس، ليبيا، ط1، ص95-129، واصطيف، عبد النبي 1986، 1987، الشعر العربي الحديث والتراث: القرآن الكريم – دراسة في التناص، مجلة التراث العربي، العددان 25-26، ص 97-103، والكركي، خالد، 1989، الرموز القرآنية في الشعر العربي الحديث: دراسة في قصائد مختارة من الشعر الحر، مجلة دراسات،العلوم الإنسانية، م16، ملحق ع4، الجامعة الاردنية، عمان، ص-94، و عبد المطلب، محمد، 1995، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص161-179، وسواهم.

مع الثقافة الدينية في محيطه الأسري في المراحل المبكرة من عمره[1]، مما جعله يتشرب غير قليل من مفردات القرآن وتراكيبه وأساليبه البيانية، كما كان له دوره في تشكيل منطلقاته الأساسية في تفسير الأشياء من حوله ونظرته نحو القضايا والأحداث التي تضطرب بها الحياة العربية المعاصرة.

ومن ناحية أخرى، فإن علاقة الشاعر المتينة بالقرآن الكريم تندرج ضمن رؤية فكرية تتصل بمفهومه للتجديد، وأنه ينبغي أن ينشأ نشأة طبيعية من داخل الثقافة العربية الإسلامية، وذلك باستيعاب تراثها ومحاولة فهمه وسبر أغواره وربطه بالحياة المعاصرة، وعليه فإن العودة إلى القرآن والحديث النبوي الشريف تمثل العودة إلى المنابع الأولى التي انشقت عنها هذه الثقافة، وتشكل تراثنا في إطارها،إضافة إلى أنهما ينضمان على أعظم طاقة روحية وفكرية وفنية، يمكن أن يستغلها الشاعر لتحقيق التواصل المنشود بين الشعر والجمهور.

وقد جاء تعامل حيدر محمود مع النص القرآني كما يمكن أن يلحظ ذلك دارس شعره، على مستويين اثنين:

الأول: مستوى الاقتباس المجرد، إذ يقوم باقتباس بعض مفردات القرآن أو آياته، دون أن يعمد إلى توظيف هذه المقتبسات فنيا، حيث يأتي استعمالها في حيز دلالاتها وإيحاءاتها القرآنية ذاتها، ويكون الهدف من ذلك، في الغالب، هو مد المعنى أو استكمال أبعاد الصورة، مما يجعل النص الشعري أكثر ثراء، ومن أمثلة هذا الاقتباس، قوله في قصيدة بعنوان "هذا هو الأردن":

هذي النجود من الزنود رمالها
والأوفياء الطيبون رجالها
العاديات (خيولها) لم تفترق
عن ساحها والصابرات (جمالها) [2]

وواضح ها هنا اقتباس كلمة (العاديات) واستخدامها، في إطار دلالتها القرآنية، كما في الآية الكريمة: ﴿وَٱلْعَٰدِيَٰتِ ضَبْحًا﴾[3]، وهي خيل المجاهدين في سبيل الله، التي تسرع في الكر على الأعداء. ولا شك أن ورود هذه الكلمة في النص الشعري من شأنه أن يجعل المتلقي يستحضر صورة الخيل

---

(1) سمحان، محمد، 1984، مقالات في الأدب الأردني المعاصر، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 107.

(2) حيدر محمود، 1990، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة عمان، ص460.

(3) سورة العاديات، الآية (1).

كاملة في السياق القرآني كما جاءت في الآيات الكريمة التالية: ﴿فَٱلْمُورِيَٰتِ قَدْحًا ۝ فَٱلْمُغِيرَٰتِ صُبْحًا ۝ فَأَثَرْنَ بِهِۦ نَقْعًا ۝ فَوَسَطْنَ بِهِۦ جَمْعًا﴾[1]، أي الخيل التي تقدح النار بوقع حوافرها على الحجارة، وتغير على العدو وقت الصباح، فتثير الغبار الكثيف، وتتوسط الأعداء فتصيبهم بالخوف والفزع، وذلك دون أن يضطر الشاعر إلى ذكر شيء من هذا أو اقتباس ما يدل عليه.

ومن أمثلته كذلك، قوله من قصيدة بعنوان صفحة من كتاب النخيل:

فيكم من صخورها شدة البأس، وإصرارها العنيد العنيد ومن الرمل سحره،ومن النخل مداه وظله الممدود[2].

وظاهر اقتباس الشاعر في البيت الأخير للآية الكريمة: ﴿وَظِلٍّ مَّمْدُودٍ﴾[3]، الواردة في سورة الواقعة، في سياق الحديث عن الجنة: ﴿وَأَصْحَٰبُ ٱلْيَمِينِ مَآ أَصْحَٰبُ ٱلْيَمِينِ ۝ فِى سِدْرٍ مَّخْضُودٍ ۝ وَطَلْحٍ مَّنضُودٍ ۝ وَظِلٍّ مَّمْدُودٍ﴾[4]، مما جعل المعنى في النص الشعري يتفاسح في الخيال ويمتد، لارتباطه بالمعنى القرآني لكلمة (ممدود) التي جاءت تصف ظل الجنة،وأنه ظل دائم لا يزال ولا تنسخه الشمس، إذ كانت الجنة لا شمس فيها، كما قال سبحانه: ﴿لَا يَرَوْنَ فِيهَا شَمْسًا وَلَا زَمْهَرِيرًا﴾[5].

وقد يكون الهدف من استحضار الآية القرآنية في القصيدة هو مجرد التذكير بمضمون هذه الآية، ليكون حيا في النفوس، مطبقا في واقع الحياة، كما في قول (حيدر محمود)، على سبيل المثال:

..وتقولون: / لابد أن يظهر الحق / كيف يظهر / إن لم تؤدوا الثمن / ينصر الله / من ينصر الله / والويل للعابدين سواه[6].

فهو يستحضر ها هنا، الآية الكريمة: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓا۟ إِن تَنصُرُوا۟ ٱللَّهَ يَنصُرْكُمْ وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ﴾[7]، ليؤكد هذه الحقيقة التي تتضمنها، والتي يرى أنها قد غابت عن أذهان المسلمين، وهي أن الله تعالى إنما ينزل نصره وتمكينه على مَنْ نصره أولاً، أي أطاعه وأخلص له وأيد دينه وشريعته.

---

(1) سورة العاديات، الآيات (2-5).

(2) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص491.

(3) سورة الواقعة، الآية(30).

(4) سورة الواقعة، الآيات(27-30).

(5) سورة الإنسان، الآية (13).

(6) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة ص66-67.

(7) سورة محمد، الآية(7).

أما الآخر، فهو مستوى التوظيف الفني، حيث يغدو النص القرآني من أهم الوسائل التي يستعين بها للتعبير عن موقفه الشعوري أو رؤيته الفكرية، وذلك من خلال تفجير طاقات هذا النص، واستغلاله الاستغلال الشعري المناسب الذي من شأنه أن يخدم التجربة الراهنة. إن العملية هنا لا تقوم على الاقتباس المباشر لنصوص القرآن، أو التحرك ضمن دلالاتها وسياقاتها التي وردت فيها، وإنما هي تقوم على التفاعل العميق مع هذه النصوص بغية تطويعها والإفادة من إمكاناتها المختلفة في مجالات القول الشعري، ولذلك كان طبيعياً أن تتخذ العلاقة مع النصوص القرآنية ضمن هذا المستوى من التعامل صوراً عديدة، تكون من الوضوح حيناً ومن الخفاء حيناً آخر،كما نحاول أن نبين ذلك.

يقول حيدر محمود:

ونحن بني الإسلام أشلاءُ أمةٍ
تداس بأقدام الغزاة رقابها
ويلهى بها يغري بها كل مارقٍ
ليلطم خديها ولا من يهابها
ملايين لكن من هواء قلوبها
وأموالها يوم الحساب حسابها[1]

يستلهم الشاعر في البيت الأخير قوله سبحانه في سورة إبراهيم: ﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ ٱللَّهَ غَٰفِلًا عَمَّا يَعْمَلُ ٱلظَّٰلِمُونَ ۚ إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ ٱلْأَبْصَٰرُ ﴿٤٢﴾ مُهْطِعِينَ مُقْنِعِى رُءُوسِهِمْ لَا يَرْتَدُّ إِلَيْهِمْ طَرْفُهُمْ ۖ وَأَفْـِٔدَتُهُمْ هَوَآءٌ﴾[2]، وهو يبيّن حال الكافرين يوم القيامة، وما يصيبهم من الفزع والهلع حين يرون عذاب الله واقعاً بهم لا محالة. ولكن (حيدر محمود) إذ ينتزع من الآية الكريمة هذا المشهد (وأفئدتهم هواء). الذي يصوّر قلوب الكافرين خالية من كل وعي ومن كل إدراك لشدة خوفهم في ذلك اليوم الرهيب، إنما يوظفه ضمن تجربته الخاصة التي ينتقد فيها حال العرب والمسلمين في الوقت الحاضر، الذين باتوا على كثرتهم يخشون عدوهم، ولا يستطيعون مواجهته، وهو يحتل ديارهم، وينتهك حرماتهم ومقدساتهم ولا يخفى ها هنا أهمية نقل سياق الصورة القرآنية للخوف والفزع إلى هذا السياق الشعري الجديد، في لفت أنظار المسلمين إلى الواقع المرير الذي يعيشونه، وتعميق إحساسهم به، لأجل رفض هذا الواقع ومحاولة تغييره.

---

(1) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص29.

(2) سورة ابراهيم، الآيتان (42-43).

ومثل هذا الاستلهام للنص القرآني، الذي يكونُ هدفه إدانة واقع الأمة وانتقاده بصورة مؤثرة، نجده في مواضع كثيرة من شعر (حيدر محمود) ومن ذلك قوله في قصيدة بعنوان "الشاهد الأخير":

على من تنادي؟ موسم النخوة انتهى
وسوق عكاظ بالبضاعة كاسدُ
فلا قول إلا قول "رابين" داوياً
ولا فعل إلا فعله يتصاعد
ولا خيل إلا خيله تملأ المدى
ولا ليل إلا ليله والفراقد
له البحر والشطآن والنهر والذرى
وما تشتهي أقدامه والسواعد
(وإنا إليه راجعون) وكلنا
امام مُداه الذابحات طرائد[1]

في هذا البيت الأخير يستلهم حيدر محمود قوله سبحانه في سورة البقرة: ﴿وَلَا تَقُولُواْ لِمَن يُقْتَلُ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ أَمْوَٰتٌۢ بَلْ أَحْيَآءٌ وَلَٰكِن لَّا تَشْعُرُونَ ۝ وَلَنَبْلُوَنَّكُم بِشَيْءٍ مِّنَ ٱلْخَوْفِ وَٱلْجُوعِ وَنَقْصٍ مِّنَ ٱلْأَمْوَٰلِ وَٱلْأَنفُسِ وَٱلثَّمَرَٰتِ ۗ وَبَشِّرِ ٱلصَّٰبِرِينَ ۝ ٱلَّذِينَ إِذَآ أَصَٰبَتْهُم مُّصِيبَةٌ قَالُوٓاْ إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّآ إِلَيْهِ رَٰجِعُونَ﴾[2]. وجلي من هذه الآيات الكريمة أن عبارة "إنا لله وإنا إليه راجعون" قد جاءت على لسان المجاهدين في سبيل الله، الذين يصبرون عند المصائب والمحن، فلا يجزعون ولا ينهزمون، يؤكدون بها عبوديتهم لله، وأن التجاءهم إليه وحده تعالى.

ولكن الشاعر حين استخدم جزءا من هذه العبارة (..وإنا إليه راجعون) لم يضعه في سياقه القرآني، بل وضعه في سياق جديد، لا يعود فيه الضمير في لفظ (إليه) إلى الله سبحانه، ولكنه يعود إلى العدو الصهيوني، ليؤدي من خلال ذلك وظيفة دلالية مفارقة كل المفارقة لوظيفته الأولى، حيث جاءت توضح رؤية الشاعر لواقع الأمة، الذي جزعت فيه النفوس، وانهارت العزائم، وخارت القوى، حتى بات العدو يفعل ما يريد، ويتحكم كما يشتهي.

---

(1) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص149-151.

(2) سورة البقرة، الآيات (154-156).

إن استخدام (حيدر محمود) للنص القرآني لا يقوم على النقل المباشر، وإنما يقوم على التحوير في هذا النص ووضعه في سياقات لغوية جديدة، ليدخل في نسيج العمل الشعري، ويحمل دلالة خاصة مغايرة لدلالته الأصلية، وذلك في إطار تجربة الشاعر المعاصرة ورؤيته للأشياء يقول (حيدر محمود) في قصيدة بعنوان "إعادة تصوير لما حدث":

هذا عصر السحر / يكفي أن تغلق عينيك / لتعرف أن دماغك في قدميك / وأن الأرض على كتفيك / فإذا ما حركت يديك / لشتعل سيجارة/ هاجت كل الحيتان ونادت: / يا موسى.. / لا تضرب بعصاك البحر/ فلن ينشق / ولن ينقض الطوفان/ لا تلق عصاك / لئلا تلقفها الحيات[1].

فالنص القرآني هنا يوظف لنقل دلالة مفارقة لدلالته الأصلية، فإذا كانت عصا موسى (المعجزة) تشق البحر وتكون سببا في النجاة كما قال تعالى: ﴿فَأَوْحَيْنَآ إِلَىٰ مُوسَىٰٓ أَنِ ٱضْرِب بِّعَصَاكَ ٱلْبَحْرَ ۖ فَٱنفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَٱلطَّوْدِ ٱلْعَظِيمِ﴾[2]، وكذلك تبتلع كل ما يلقي إليها السحرة كما في قوله: ﴿وَأَوْحَيْنَآ إِلَىٰ مُوسَىٰٓ أَنْ أَلْقِ عَصَاكَ ۖ فَإِذَا هِىَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ﴾[3]، فأنها تصبح في النص الشعري فاقدة لفعاليتها هذه، وذلك لأن الشاعر وضعها في سياق نص جديد يعبر عن عصر يحمل في طياته كل المفارقات الممثلة لانقلاب كل القيم والموازين، ولذلك فإن عصا موسى تتحول من عصا ملغية لفعل السحر عند الآخرين إلى عصا يمارس عليها هي فعل السحر "تلقفها الحيات" انسجاما مع الموقف المقلوب الذي يعبر عنه الشاعر[4]:

ويقول في قصيدة بعنوان "الرسالة قبل الأخيرة":

السفن المبحرة ببحر الليل/ محملة برؤوس الشحاذين / وسيقان بنات الليل / وألسنة الشعراء / والبرد شديد فوق السطح القصديري، لأن الماء تغير، حتى أصبح مثل الماء/ أدركنا يا عاصم.. / من هذا البرد فإنا فقراء / لا نملك ما يستر شبح العورات القابعة على استحياء / أدركنا يا رب الفقراء..

بدأ البحارة سهرتهم بالوسكي، فالبرد شديد جدا واختلطت أحذية، ونهود، ودماء، وغناء، واحتدم الرقص وغابت تحت الأقدام الأشياء.

---

(1) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص430-431.

(2) سورة الشعراء، الآية (63).

(3) سورة الأعراف، الآية (117).

(4) انظر: الزعبي، زياد، 1996، تبسيط الخطاب الشعري: دراسة في بنية اللغة الشعرية ومصادرها عند حيدر محمود، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، م14، ع2، ص22.

لماذا؟ نجهل ما يحدث داخل أنفسنا، ألقوا القبض علي إذا شئتم، باسم الرفض، فقد أدركنا الطوفان / ولا عاصم من أمر الله / لا عاصم من أمر الله[1].

يستوحي (حيدرمحمود) في هذه القصيدة الدلالة الرمزية في القرآن لسفينة نوح، ولكن بصورة معكوسة فالقصيدة تحيل إلى قوله تعالى: ﴿وَأُوحِيَ إِلَىٰ نُوحٍ أَنَّهُۥ لَن يُؤْمِنَ مِن قَوْمِكَ إِلَّا مَن قَدْ ءَامَنَ فَلَا تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُوا۟ يَفْعَلُونَ ﴿٣٦﴾ وَٱصْنَعِ ٱلْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلَا تُخَٰطِبْنِى فِى ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓا۟ ۚ إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ ﴿٣٧﴾ وَيَصْنَعُ ٱلْفُلْكَ وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيْهِ مَلَأٌ مِّن قَوْمِهِۦ سَخِرُوا۟ مِنْهُ ۚ قَالَ إِن تَسْخَرُوا۟ مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ ﴿٣٨﴾ فَسَوْفَ تَعْلَمُونَ مَن يَأْتِيهِ عَذَابٌ يُخْزِيهِ وَيَحِلُّ عَلَيْهِ عَذَابٌ مُّقِيمٌ ﴿٣٩﴾ حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَ أَمْرُنَا وَفَارَ ٱلتَّنُّورُ قُلْنَا ٱحْمِلْ فِيهَا مِن كُلٍّ زَوْجَيْنِ ٱثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَن سَبَقَ عَلَيْهِ ٱلْقَوْلُ وَمَنْ ءَامَنَ ۚ وَمَآ ءَامَنَ مَعَهُۥٓ إِلَّا قَلِيلٌ ﴿٤٠﴾ وَقَالَ ٱرْكَبُوا۟ فِيهَا بِسْمِ ٱللَّهِ مَجْر۪ىٰهَا وَمُرْسَىٰهَآ ۚ إِنَّ رَبِّى لَغَفُورٌ رَّحِيمٌ ﴿٤١﴾ وَهِىَ تَجْرِى بِهِمْ فِى مَوْجٍ كَٱلْجِبَالِ وَنَادَىٰ نُوحٌ ٱبْنَهُۥ وَكَانَ فِى مَعْزِلٍ يَٰبُنَىَّ ٱرْكَب مَّعَنَا وَلَا تَكُن مَّعَ ٱلْكَٰفِرِينَ ﴿٤٢﴾ قَالَ سَـَٔاوِىٓ إِلَىٰ جَبَلٍ يَعْصِمُنِى مِنَ ٱلْمَآءِ ۚ قَالَ لَا عَاصِمَ ٱلْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ ٱللَّهِ إِلَّا مَن رَّحِمَ ۚ وَحَالَ بَيْنَهُمَا ٱلْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ ٱلْمُغْرَقِينَ﴾[2].

فإذا كانت سفينة نوح في القرآن تمثل رمز النجاة، فإنها تغدو في النص الشعري رمز الهلاك، لأن الطوفان أدركها، ولم يكن لها من عاصم، ويعود ذلك إلى استخدام القصة في سياق جديد، تقوم العلاقة فيه معها على المفارقة لا الموافقة، فسفينة نوح في القرآن كانت تحمل المؤمنين الصالحين من البشر، ولكنها في القصيدة تحمل العاصين والمنحرفين، ولذا كان طبيعياً أن يكون إلى الغرق والهلاك في إشارة موحية إلى تعاظم الفساد والتحذير من اللامألوف بالنسبة للقارئ، مما يجعل النص الشعري أكثر إثارة وتأثيراً.

ويقول أيضاً، من قصيدة بعنوان "هذا الرذاذ.." قالها من وحي "الانتفاضة" الفلسطينية، سنة 1988:

إني صحوت، فيا محتل ويلك من

صحو المسافر إما آب من سفر

لن تستريح معي بعد اكتشاف دمي

فإن بركان حقدي، بعدُ لم يثر

---

(1) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص306-310.

(2) سورة هود، الآيات(36-43).

قد أيقظ الحجر الناري نار يدي
وصاح: يا نارُ، لا تبقي ولا تذري[1]

يعيد هذا البيت الأخير ها هنا، قراءة قوله تعالى: ﴿سَأُصْلِيهِ سَقَرَ ۝ وَمَآ أَدْرَىٰكَ مَا سَقَرُ ۝ لَا تُبْقِى وَلَا تَذَرُ﴾[2]، ومما يلحظ أن التناص مع هذه الآيات القرآنية، قد نقلها إلى سياق جديد، مغاير السياق الأول، فالنص القرآني يتحدث عن نار جهنم التي يتوعد الله بها الكافرين والمكذبين يوم القيامة، أما (حيدر محمود) فهو يجعل هذه النار هي "الانتفاضة" التي يتوعد بها العدو الصهيوني، الذي احتل أرض فلسطين وشرّد أهلها.

ونجد التناص عند (حيدر محمود) يتخذ شكلاً آخر في بعض قصائده، إذ يعمد إلى استحضار بعض مفردات القرآن، ليكشف عن التناقض الحاد بين دلالتها الحقيقية، ودلالتها في الواقع، وذلك من خلال الإشارة إلى عدد من الممارسات الخاطئة والمواقف السلبية التي تؤكد الصحيح لها في نفوس الناس، ليبدأ التحول الإيجابي في حياتهم وسلوكهم في ضوء ذلك، يقول في قصيدة بعنوان "الطريق إلى القدس":

مسلمون نعم / وشهادة أن لا إله سوى الله ينطقها كل فم / ونقيم شعائره كلها / ونطيع أوامره كلها / غير أنا / ونحن نطأطئ هاماتنا للغزاة / قد فقدنا رضاه...

مسلمون نعم / وملايينا لا تعد، وأوطاننا ملء عين المدى لا تحد / ولكننا عاجزون/ ومستضعفون / ومختلفون على لون أعيننا / والسكاكين ممعنة في البدن..

مسلمون إذن، كيف؟ والنار تأكل أقدس أوطانكم/ وتدوس الفرنجة أطهر أركانكم / وبقرآنكم يهزأ الغاصبون / وإيمانكم[3].

وفي هذه القصيدة يستحضر حيدر محمود كلمة (مسلمون) بمفهومها القرآني الذي يشير إلى الالتزام الكامل بمبادئ الإسلام وقيمه، حيث يغدو هو منطلقه في انتقاد الواقع الذي يتناقض مع هذا المفهوم، كما يتجلى ذلك فيما تعيشه الأمة المسلمة من عجز وضعف، وفرقة في الصف، وخضوع واستكانة للأعداء.

وربما بنى (حيدر محمود) قصيدته على استحضار أسماء بعض السور القرآنية، مستغلاً طاقتها الدلالية والإيحائية، بعد أن يضعها في سياقات تعبيرية جديدة، كما نلحظ ذلك في قصيدته "نشيد الغضب"، إذ يقول:

---

(1) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص87-89.

(2) سورة المدثر، الآيات(26-28).

(3) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص61-65.

أقرأ الفاتحة/ وصلي على دمهم / وأقبل آثار أقدامهم / وأقول لأمي التي منحتهم / ضفائرها / وأظافرها الجارحة / بارك الله في رحم/ يلد الأنفس الجامحة.

أقرأ القارعة / وألملم عن ثغر أمي / السنابل / أزرع في صدر أمي / القنابل.

..أقرا الزلزلة / وأصيح بملء دمي / وأصيح بملء فمي / تولد الآن في وطني / قنبلة ستفرخ سبع قنابل في كل واحدة.. مئة / فتبارك يد الله / كل يد من لهب /.. علها تستفز العرب[1].

فالشاعر يفتتح المقاطع الآنفة بأسماء بعض السور القرآنية، جاعلاً إياها محورا دلاليا موحيا في القصيدة، فالمقطع الأول الذي يبدأ بـ (أقرأ الفاتحة) يجعل قراءة سورة الفاتحة والصلاة على الدم بؤرة دلالية معبرة عن الشهادة والتضحية والثورة، انطلاقا من موقف ديني مألوف يتمثل في تمجيد الشهداء بقراءة الفاتحة على "دمهم" وبهذه الكلمة كسر الشاعر النسق اللغوي المألوف الذي يتوقعه المتلقي، وهو "الصلاة على أوراحهم" ومنح السياق بالتالي، بعدا دلاليا جديدا ينسجم مع رؤيته للشهادة في بعدها الثوري[2].

أما المقطع الذي يبدأ بـ (أقرأ القارعة). فالدلالة تتمحور فيه حول "الشدة" التي ترتبط بدلالة السورة القرآنية، وهكذا فإن لفظ القارعة، بإيقاعه ودلالته، يشكل نقطة انبثاق لما يليه، وهو ما اقتضى أن تحل كلمة القنابل محل السنابل، لتحدث عملية التقاء دلالي بين الكلمة القرآنية في سياقها، وبين وجودها في سياق جديد منحته هي دلالته وأبعاده. وكذلك الشأن في المقطع الذي يبدأ بـ (أقرأ الزلزلة)، والذي يقرنه الشاعر بعد ذلك بلفظة القنبلة سعيا إلى توليف دلالي بين المفردة القرآنية واللفظة المولدة. وظاهر هنا استحضار الشاعر لنص قرآني آخر وتحويره لينسج مع بنية النص الشعري ودلالته الجديدة، وهو قوله تعالى: ﴿مَّثَلُ ٱلَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَٰلَهُمْ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنۢبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِى كُلِّ سُنۢبُلَةٍ مِّاْئَةُ حَبَّةٍ ۗ وَٱللَّهُ يُضَٰعِفُ لِمَن يَشَآءُ ۗ وَٱللَّهُ وَٰسِعٌ عَلِيمٌ﴾[3]، فالسنبلة في النص القرآني، رمز تنامي العمل الخير، تتحول إلى قنبلة في النص الشعري، لتأخذ الجملة الشعرية صورة الجملة القرآنية بنية وإيقاعا، ولكن في إطار دلالي مختلف، ذلك لأن الخير الذي يتجسد في السنبلة، يغدو عند الشاعر مجسداً في القنبلة، وعليه فإن التضاعف المتصاعد للخير ممثلاً في النص القرآني، يصبح خيراً يصاعد في توالد القنبلة في النص الشعري[4].

وقد يأتي التناص مع القرآن، أحياناً، في شعر حيدر محمود، لإبراز موقف ذاتي، كما في قوله من قصيدة بعنوان "سيدي يا حسين" يرثى بها جلالة الملك الحسين بن طلال، رحمه الله:

---

(1) المصدر نفسه، ص189-195.

(2) انظر:الزعبي، زيادة، تبسيط الخطاب الشعري، ص22.

(3) سورة البقرة، الآية (261).

(4) انظر: الزعبي، زياد، تبسيط الخطاب الشعري، ص22-23.

أفقدتني فيجعتي فيك وعي

فتساوى لدي حلوي ومري

وتساوى لدي طيي ونشري

وتساوى لدي كري وفري[1]

ليتني مت قبل هذا ومن قال

بأن الذي قضى كل غيري

فلا شك أن وراء البيت الأخير قوله سبحانه، على لسان مريم، عليها السلام، عندما ألجأها المخاض إلى جذع النخلة: ﴿يَٰلَيۡتَنِي مِتُّ قَبۡلَ هَٰذَا وَكُنتُ نَسۡيٗا مَّنسِيّٗا﴾[2]، ولكن الشاعر يستغله ويوظفه في سياق شعوري ونفسي مختلف، فإذا كانت مريم في النص القرآني تتمنى الموت لما تعانيه من حالة ولادة عجيبة (قصة ميلاد المسيح، عليه السلام)، فإن الشاعر ها هنا يتمناه لما يعانيه من حالة وفاة مفجعة، فَقَدَ معها وَعيْه وإحساسه بالوجود.

وإذا كانت صور تفاعل الشاعر من النص القرآني، فيما سلف، ظاهرة، نسبياً، حيث كانت الصياغة القرآنية تتدخل تدخلاً ما في النص الحاضر، فإن ثمة صوراً أخرى لهذا التفاعل هي أكثر خفاء، ويمكن الإشارة هنا، على سبيل المثال، إلى قوله في قصيدته "هنا..كان":

هي القدس مفتاح السماء وبابُها

ومنها إلى الرحمن تفضي شعابُها

حجارتها للمؤمنين قلائدٌ

وكحل عيون المؤمنين ترابها[3]

إن النص الغائب الذي يمكن وراء هذين البيتين اللذين استهل الشاعر بهما قصيدته، هو قوله تعالى في أول سورة الإسراء: ﴿سُبۡحَٰنَ ٱلَّذِيٓ أَسۡرَىٰ بِعَبۡدِهِۦ لَيۡلٗا مِّنَ ٱلۡمَسۡجِدِ ٱلۡحَرَامِ إِلَى ٱلۡمَسۡجِدِ

---

(1) حيدر محمود، سيدي يا حسين، (قصيدة)،جريدة الرأي الأردنية، 2 آذار، 1999، ص25.

(2) سورة مريم، الآية(23).

(3) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص25.

ٱلْأَقْصَا ٱلَّذِى بَٰرَكْنَا حَوْلَهُۥ لِنُرِيَهُۥ مِنْ ءَايَٰتِنَآ ۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلسَّمِيعُ ٱلْبَصِيرُ﴾[1]. ومن الواضح أن التناص ها هنا لا يتمثل في أي شكل من أشكال الاقتباس، إذا كان البيتان يخلوان من أي لفظ يمكن أن يشير إلى الآية إشارة صريحة، ولكنه يتراءى في تولدهما على المستوى الدلالي من رحمها، ليشكلا بعد ذلك صياغة موازية لها، فإذا كان الحديث عن حادثة الاسراء والمعراج في السورة القرآنية قد اقتضى مباشرة ذكر بني اسرائيل، فإن الحديث عنهم يأخذ مجراه في القصيدة بعد ذلك البيتين.

ولعله قد تبيّن مما سبق، أن قراءة (حيدر محمود) للقرآن وتفاعله معه، في الوقت الذي يؤكد فيه ارتباطه الوثيق بالموروث، تُوضح لنا كذلك نوعية هذه العلاقة، وتميزها عن النظرة التقليدية إلى النص القرآني وطريقة تفهمه والتفاعل معه، إنها قراءة أقل ما يقال فيها أنها أكثرُ عمقاً وتدبراً وأصالة، ولعلها القراءة السليمة التي تجعل نصوص القرآن حية نابضة في الضمائر على الدوام، لا مجرد أصوات وكلمات مقيدة الدلالة[2].

توظيف الحديث النبوي

ومثلما استثمر (حيدر محمود) النص القرآني في شعره، فكان له أثره في تعميق تجربته الشعرية والفكرية، ومده بالوسائل والأدوات التي تكفل له التعبير الشعري الموحي والمؤثر، فقد استثمر كذلك الحديث النبوي الشريف، إذا وجد فيه منبعاً غنياً بالطاقات والإمكانات، التي تعينه في الإبانة عن رؤيته الشعرية، وإيصال أبعادها المختلفة.

ونحن نجد استدعاء (حيدر محمود) للحديث النبوي في أكثر من قصيدة، وهو يستدعي من ذلك ما ينسجم مع تجربته وموقفه، وما من شأنه أن يجعل المتلقي يتواصل ويتفاعل مع النص الشعري، ولعله من أكثر الشعراء المعاصرين التفاتاً لهذا المصدر الثر، ومحاولة لاستغلال معطياته وإمكاناته الفنية في شعره.

ومن القصائد التي بناها الشاعر، بشكل أساسي على حديث نبوي، قصيدة بعنوان 'اعتذار للأقصى'، وهو يستهلها بقوله:

ستكونون كثيرين، كثيرين، كثيرين، ولكن لا أحد / وستمتدون (مثل الموج) في كل بلد / ثم، ترتدون (كالاسفنج، لا يبقى لكم زرع، ولا يبقى لكم ضرع، ولا يبقى ولد.

---

(1) سورة الأسراء، الآية (1).

(2) إسماعيل، عز الدين،1997، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة، ص32.

لا تصدقنا إذا قلنا: سنأتيك لنفديك، فلن يأتي أحد، وإذا امتدت يد الهدم، فلن تمتد كي تبنيك، من هذه الملايين، التي تهدر، يد، لا يغرنك العدد، فهو يا أقصى، غثاء كغثاء السيل، لا وزن له، وهو زيد[1].

والقصيدة تقوم على استحضار حديث النبي ﷺ "يوشك الأمم أن تداعى عليكم كما تداعى الأكلة إلى قصعتها. فقال قائل: ومن قلة نحن يؤمئذ؟ قال: بل أنتم يومئذ كثير، ولكنكم غثاء كغثاء السيل، ولينزعن الله من صدور عدوكم المهابة منكم، وليقذفن الله في قلوبكم الوهن.فقال قائل: يا رسول الله، وما الوهن؟ قال: حب الدنيا وكراهية الموت"[2].

وقد جاء توظيف هذا الحديث، لتصوير واقع العرب والمسلمين اليوم، وبيان ما آلت إليه الحال من ضعف وذلك وامتهان، مما يرجع إلى داء "الوهن" الذي تعيشه النفوس، والذي يتمثل في "حب الدنيا وكراهية الموت، وكأن الشاعر بذلك يؤكد انطباق الحديث على الوضع الراهن للأمة، وأن النبي صلى الله عليه وسلم، إنما كان يعنيه، تحديداً، وهو يستشرف المستقبل ويتنبأ بما سوف يحدث.

ومن الواضح أن الحديث يقرن بين (وجود الكثرة العددية / وانعدام المهابة)، الأمر الذي يجعل القصيدة كلها صوراً لهذه العلاقة مستمدة من الواقع، وقد جاءت لتكشف زيف كثير من المظاهر التي تبدو معها أن الأمة قادرة على مواجهة عدوها واسترداد حقوقها السليبة، وذلك بأسلوب يقوم على المفارقة، وينطوي على غير قليل من السخرية اللاذعة، كما يتجلى ذلك في مثل قوله، مخاطباً الأقصى:

لا تقل: أقبلت الخيل / إذا صحنا / فحتى الغزل الناعم../ بين الإخوة – الأعداء / بالفصحى / صياح / فإذا ما اختلفوا سالت جراح وإذا ما ائتلفوا / سالت جراح.

..نحن يا أقصى / كثيرون..كما الهم / ولكن الدكاكين كثيرة../ والسكاكين التي تلمع في الأيدي كبيرة / فمن الثوار، والتجار، والأحرار، والشطار / من يملك.. في هذا الدجى المعتم / مصباح البصيرة.

يا غريب الدار / هذي الكتل الضخمة../ لا وزن / ولا حزن / ولا لون / ولا شأن لها../ كيف لا تنخسف الأرض بها؟! / كيف..لا يمحقها "الجبار" / أو يبدلها[3].

ويعود حيدر محمود إلى هذا الحديث النبوي، في قصيدة بعنوان "6 رسائل شوق إلى عمان"، حيث يفتتح المقطوعة الخامسة بقوله:

أمن قلة نحن؟ يصبق كل بعير ثمانين ألفاً، وسوف تفيئون في آخر الأمر، ملحاً، زيتاً، تمطر أيامكم ذهباً، تشترون به لعباً، تفتحون لها علباً، للهوى، والغوى، ثم كأسك يا وجعي، ولغيركم الثمرات[4].

---

(1) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص128-130.

(2) اخرجه أحمد في "المسند" 5/ 278، وأبو داوود (4297) واللفظ له، من حديث ثوبان يرفعه إلى رسول الله ﷺ.

(3) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 130-135.

(4) المصدر نفسه، ص221-222.

يركز (حيدر محمود) في هذا النص على بؤرة المفارقة في الحديث، حيث يتجلى التباين بين الحقيقة والمظهر[1]، وذلك من خلال التناص مع قول القائل: "ومن قلة نحن.." بعد قول النبي ﷺ: "يوشك الأمم أن تداعى عليكم كما تداعى الأكلة إلى قصعتها"، ليكشف ها هنا عن الأسباب الكامنة وراء حالة الضعف والانكسار التي تمر بها الأمة في الوقت الراهن، فهذه الأسباب لا ترجع إلى قلة العدد أو ضعف الإمكانات المادية، كما يتبادر إلى الذهن أول وهلة، وإنما ترجع إلى الوضع النفسي، الذي يرفض فعل التضحية، ويؤثر الشهوات الدنيوية العاجلة.

وتظهر علاقات التناص مع هذا الحديث النبوي،في غير موطن من شعر (حيدر محمود)، وقد يشار ها هنا، على سبيل المثال، إلى قوله:

مسلمون.. نعم / في شهادات ميلادكم / قاعدون على / صدر امجادكم / معجبون بوفرة أموالكم / وبكثرة اولادكم / والسكاكين تذبحكم / بلداً / بلداً / وتقطعكم: كبداً، كبداً[2].

وكذلك قوله:

ونحن بني الإسلام أشلاء أمة

تداس بأقدام الغزاة رقابها

ويلهى بها.. يغرى بها كل مارق

ليلطم خديها ولا من يهابها

ملايين..لكن من هواء قلوبها

وأموالها يوم الحساب: حسابها

وقد كان فصل القول حد حسامها

وقد كان نبراس الليالي شهابها

ولكنها لما تخلت عن الهوى

تخلى الهدى عنها.. فضل صوابها

وضيعت الأقصى وعين العدا على

سواه..فهلا أيقضتها حرابها[3].

---

(1) د. س، ميويك، 1987، المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، ص44.

(2) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص65-66.

(3) المصدر نفسه، ص 29-31.

ومما يتضح أن التناص مع هذا الحديث لم يتخذ صورة ثابتة، كما أنه لم يقم على النقل الحرفي، فقد أعاد الشاعر قراءة الحديث، وشكله تشكيلاً جديداً يتناسب مع موقفه ورؤيته، وذلك حين عمد إلى نقل سياق الحديث من الماضي/ زمن النبوءة، إلى الحاضر / زمن التحقق، ليتخذ النص الشعري بعد ذلك مساراً مخالفاً يقع خارج حدود التوقع لدى المتلقي، الأمر الذي يهيّىء له أن يتفاعل تفاعلاً عميقاً مع النص الشعري،وأن يكون دوراً أساسياً ومهماً في استنباط دلالات النص الغائبة، وإشاراته الخفية.

ومن القصائد التي بناها(حيدر محمود) على بعض الأحاديث النبوية، قصيدة بعنوان "بدأ الإسلام غريباً.." حيث استلهم حديث النبي ﷺ: بدأ ا لإسلام غريباً، وسيعود غريباً كما بدأ، فطوبى للغرباء"[1]، جاعلاً إياه مرتكزاً دلالياً تتحرك القصيدة من خلاله، وهو يفتتحها بقوله:

....وغريباً سيعود / فطوبى.. للغرباء، طوبى للأطهار،وللأحرار،وللشرفاء / طوبى للفقراء إلى الله / طوبى، للشهداء، فليتقاسم وحل الأرض/ سماسرة الأرض، ووسخ العمر، سماسرة الأشياء، وليحرم من عطر الورد-الشجر/ ومن دفء الوجد- القمر، ومن سحر الوعد، المنتظرون على جمر الآمال / وليأكل جوعُ العالم خبز الأطفال / ويشرب، دمع الأطفال[2].

ومما يلحظ في هذا المقطع، أن كلام النبي ﷺ، لم يستخدم في إطار النبوءة، فهو لم يعد متعلقاً بزمنٍ مبهم مطلق، وإنما جاء استخدامه في إطار رؤية الشاعر الخاصة، حيث يرى أن النبوءة قد وقعت بالفعل، وأنها تتمثل في هذه الغربة التي يعيشها الإنسان العربي المسلم في هذه الإيام، الذي أصبح يواجه كل صنوف الاضطهاد والحرمان، بعد أن أجمعت الدنيا على معاداته وحربة.

وفي المقطع التالي من القصيدة، نقرأ قوله:

بدأ الإسلام غريباً، وغريباً كان "أبو الزهراء"، ويتيماً، وفقيراً، ووحيداً في ليل الصحراء / وأراد الله، فطأطأ هامته العالم / واهتز الكونُ.. / وديست تحت الأقدام العريانة / تيجان العظماء، وأمام حبيبات التمر اليابسة انهارت / أصنام الشرك، وخرت أركان السفهاء، وصحت من غفلتها الدنيا / فإذا بمحمد البدوي الأمي / على صهوتها.. / الفارس، والمنقذ، والهادي / وإذا بالعرب المنسيين على خارطة الأرض / يردّون لهذي الأرض/ هويتها / ويعيدون صياغة كل تضاريس الأرجاء[3].

وهنا يستدعي الشاعر مشاهد من غربة الإسلام الأولى، يوم كان النبي صلى الله عليه وسلم، يحمل رسالة الحق وحده، على قلة إمكاناته المادية، يدعو الناس إليها، ويدافع عنها، فكان الله معه، فأيده ونصره،

---

(1) اخرجه مسلم (145)، وابن ماجه (3986)، والآجرّي في "صفة الغرباء من المؤمنين" برقم(4)، واستوعب طرقه الحافظ ابن رجب الحنبلي في جزء مفرد بعنوان "كشف الكربة في وصف حال أهل الغربة.

(2) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص396-397.

(3) المصدر نفسه، ص398-400

وفتح على أيدي أصحابه الأرض، ليصبح العرب بعد ذلك هم سادتها وبناتها. ويستحضر (حيدر محمود) هذه المشاهد التراثية في سياق الحديث عن غربة الإسلام في الوقت الراهن، ليبيّن من خلالها تجربة النبي، صلى الله عليه وسلم، في تجاوز تلك الغربة، والأسباب التي كانت وراء انتصار دعوته وانتشارها.

كنا من حول رسول الله، سيوفاً لا تخشى إلا الله، وشموساً تطلع في الليل، لتهدي الظمآنين، إلى انوار الله كنا قرآن الحق، المتحرك،والفاعل / في الأرض، وفي الإنسان، كنا خير الحكماء، وخير العلماء / وخير الزراع، وخير الصناع، وخير السادة، والقادة والفرسان، ولهذا انتصرت وانتشرت كلمات الرحمن[1].

وربما استوحى حيدر محمود في بعض قصائده، صيغة التلبية الواردة عن النبي ﷺ، وهي: لَبيك اللهم لبيك، لبيك لا شريك لك. إن الحمد والنعمة لك والملك لا شريك لك[2]، لينطلق منها في التعبير عن موقف ذاتي خاص، يرتبط بلحظة من لحظات التجلي الصوفي:

المجد لك / والشكر لك / يا رب من ساد، ومن قاد، ومن ملك / أعطيت، أم منعت، لا حبيب إلا أنت / رفعت، أم وضعت، لا قريب إلا أنت، وأنت سيدي/ فما أخضع، أو أركع، إلا لك، وأنت مولاي، وهذا القلب، إن لم ترحم اشتياقه / هلك، في غربتي عنك، أنا منكسر مهزوم، يقذفني الخوف، إلى الخوف / فمن فوقي سبحانه من الأسى / ومن تحتي سحابة من الهموم[3].

وهكذا يستمر الشاعر في قصيدته على هذا الشاكلة، متخذاً من النص الديني محوراً تعبيرياً يجسد من خلاله موقفه الشعوري ومعاناته الروحية، ولا شك أن هذا التوظيف للنص الديني، يجعل منه نصاً جديداً، إذ كان الشاعر قد أعاد تشكيله في إطار تجربته الخاصة، ليكون وسيلته الفنية في التعبير عنها، وإيصال أبعادها الشعورية، ولعل هذا من شأنه أن يجعل القارئ أكثر وعياً بطبيعة هذه التجربة، وإدراكاً لملامحها وخصوصيتها.

وقد يأتي التناص مع الحديث النبوي في شعر (حيدر محمود) من الخفاء بحيث لا يتبدى بسهولة، وذلك حينما يولد الشاعر من النص الغائب معنى إضافياً، ويجعله بؤرة دلالية تتنامى القصيدة من خلاله، كما في قوله من قصيدة مستمدة من واقع الانتفاضة الفلسطينية:

---

(1) المصدر نفسه، ص401-402.

(2) أخرجه البخاري (1349)، ومسلم(1184) وأبو داوود (1812)، والنسائي5/ 160 من حديث مالك عن نافع عن ابن عمر.

(3) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص276-278.

رددتني، وأنا الأعمى إلى بصري
فاسلم، فديتك بالعينين، يا حجري[1]

فوراء هذا البيت / المطلع، حديث النبي ﷺ"لا تقوم الساعة حتى يقاتل المسلمون اليهود فيقتلهم المسلمون، حتى يختبئ اليهودي من وراء الحجر والشجر فيقول الحجر والشجر: يا مسلم، يا عبد الله، هذا يهودي خلفي، فتعال فاقتله، إلا الغرقد فإنه من شجر اليهود"[2].

وواضح أن التناص مع هذا الحديث قد تم على مستوى المعنى، إذا كنا لا نجد لصياغة الحديث أو لغته أثراً في النص الحاضر، ومن هنا ربما كان منشأ الصعوبة في تمييز هذا اللون من التناص، الذي يستنبطه القارئ استنباطاً من إشارات النص وتلميحاته.

توظيف الشخصيّات الدينية

توظيف الشخصيات والرموز التراثية ظاهرة بارزة في شعر (حيدر محمود)، وهي تدل دلالة واضحة على عميق قراءة الشاعر للتراث، وقدرته على استغلال معطياته التي من شأنها أن تمنح القصيدة فضاء شعريا واسعاً غنياً بالدلالات والإشارات. والمقصود بتوظيف الشخصية التراثية، هو "استخدامها تعبيراً لحمل بعد من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر، أي أنها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها، أو (يعبّر بها)، عن رؤياه المعاصره"[3].

ولعل من الطبيعي أن يفسح الشاعر المجال في قصيدته للشخصيات التراثية التي تتجاوب معه والتي مرت ذات يوم بنفس التجربة وعانتها كما عاناها الشاعر نفسه[4]، حيث تغدو من الوسائل الفنية المهمة التي تجعل مهمة توصيل الرسالة الشعرية الفنية المهمة التي تجعل مهمة التوصيل الرسالة الشعرية من السهولة واليسر، إذ كانت هذه الشخصيات "تمتلك وجوداً واضحاً في ذهن الشاعر وذهن المتلقي، ولا يتطلب تجسيدها وإيصال مضمونها إلى الآخرين عناءً كبيراً"[5].

وتجد الإشارة إلى أن أغلب الشخصيات والرموز التراثية التي وظفها (حيدر محمود) في شعره تنتمي إلى الموروث الديني، الذي يشكل أرضية مشتركة بين الشاعر والمتلقي، والذي ربما كان من أكثر

---

(1) المصدر نفسه، ص85.
(2) اخرجه مسلم (2922) من حديث أبي هريرة، ﷺ.
(3) زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص15.
(4) انظر: إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص307.
(5) حداد، علي، 1986، أثر التراث في الشعر العربي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، ص150.

المصادر التراثية تغلغلاً في الوجدان والوعي. فقد وجد (حيدر محمود) في هذا الموروث مصدراً غنياً بالشخصيات والرموز التي يمكن أن تعينه في التعبير عن تجربته المعاصرة أو عن جانب من جوانبها، ومن شأنها أن تحقق للنص فاعلية التأثير الإيحائي.

ومن أهم الشخصيات الدينية التي استخدمها (حيدر محمود) في بعض قصائده، شخصيات الأنبياء، عليهم السلام، التي شاع استخدامها شيوعاً ظاهراً في الشعر العربي الحديث. وتأتي شخصية النبي أيوب عليه السلام، في طليعة الشخصيات التي استغلها الشاعر فنياً،وذلك في قصيدته: "أيوب الفلسطيني" و"أيوب يخرج من صبره"، وهو يستخدم هذه الشخصية في إطار ملامحها القرآنية المعروفة، التي نتبيّنها في مثل قوله تعالى: ﴿وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُۥٓ أَنِّي مَسَّنِيَ ٱلضُّرُّ وَأَنتَ أَرْحَمُ ٱلرَّٰحِمِينَ ۝ فَٱسْتَجَبْنَا لَهُۥ فَكَشَفْنَا مَا بِهِۦ مِن ضُرٍّ ۖ وَءَاتَيْنَٰهُ أَهْلَهُۥ وَمِثْلَهُم مَّعَهُمْ رَحْمَةً مِّنْ عِندِنَا وَذِكْرَىٰ لِلْعَٰبِدِينَ﴾[1]، وقوله أيضاً: ﴿وَٱذْكُرْ عَبْدَنَآ أَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُۥٓ أَنِّي مَسَّنِيَ ٱلشَّيْطَٰنُ بِنُصْبٍ وَعَذَابٍ ۝ ٱرْكُضْ بِرِجْلِكَ ۖ هَٰذَا مُغْتَسَلٌۢ بَارِدٌ وَشَرَابٌ ۝ وَوَهَبْنَا لَهُۥٓ أَهْلَهُۥ وَمِثْلَهُم مَّعَهُمْ رَحْمَةً مِّنَّا وَذِكْرَىٰ لِأُو۟لِى ٱلْأَلْبَٰبِ ۝ وَخُذْ بِيَدِكَ ضِغْثًا فَٱضْرِب بِّهِۦ وَلَا تَحْنَثْ ۗ إِنَّا وَجَدْنَٰهُ صَابِرًا ۚ نِّعْمَ ٱلْعَبْدُ ۖ إِنَّهُۥٓ أَوَّابٌ﴾[2]، حيث يجسد أيوب رمز الصبر على المحن بكل أنواعها، مادية ومعنوية، إذ كان الله قد ابتلاه بذهاب صحته وأهله وماله حتى لم يعد له صديق في الأرض، بعد أن كان في نعمة سابغة، وعز وجاه، وشباب وجمال، فظل صابراً عابداً، مؤمناً بقضاء الله، لا يلجأ إلا إليه سبحانه، إلى أن رحمه ربه، فأزال عنه المرض، ورد إليه أهله وثروته[3].

لقد اعتمد (حيدر محمود) في قصيدته "أيوب الفلسطيني" اعتماداً كبيراً على هذه الشخصية التي جعلها محور عمله الشعري، كما يدل على ذلك العنوان الذي اختاره الشاعر للقصيدة، والذي يومئ إلى طبيعة التجربة المعاصرة التي جاء الرمز التراثي ليعبر عنها ويحمل أبعادها، وهي تجربة الإنسان الفلسطيني الذي كان يعيش آمناً عزيزاً في وطنه وبين أهله، ثم غدا مشرداً غريباً في الأرض تطارده سهام الظلم والغدر في كل مكان.

وهو يبني هذه القصيدة على نوع من المفارقة التصويرية، حيث يقدم صورتين متباينتين لأيوب (الإنسان الفلسطيني).

---

(1) سورة الأنبياء، الآيتان (83-84).

(2) سورة ص، الآيات (41-43).

(3) انظر تفاصيل قصة أيوب، عليه السلام، في: ابن كثير، قصص الأنبياء، تحقيق محمد أحمد عبد العزيز، 1995، مكتبة دار الثقافة، عمان، ط4، ص233 -239، وجاد المولى، محمد أحمد، 1987، قصص القرآن، دار الرشيد، دمشق – بيروت، مؤسسة الإيمان، بيروت، ط1، ص194-200.

هل تعرفون الفتى أيوب؟ كان له
فينا إذا مر عرس للحساسين
وكان أجمل من فينا، وما حملت
أمي بأعبق منه في الرياحين
عيناه عينا نبي، والجبين مدى
رحب، وساعده صخر البراكين
إذا لفى قالت الدنيا: الأبي لفى
وطأطأت هامها كل الميادين
وكان أيوب (..يا ما كان) أغنية
على شفاه الحيارى والمساكين[1]

ثم صورته في الحاضر، كما تتجسد في قوله:

لكن أيوب مطلوب لإخوته
من بعد أن دوخوا نقع الميادين
شدوا أعنة دباباتهم ومشوا
على مواجعه مشي الشياطين
وضيعوا ولو يدرون أي فتى
قد ضيعوا لافتدوه بالملايين
كل المنافي عليه فهي تسلمه
منها إليها، سجيناً غير مسجون
إن أفلت الصدر من سهم العدى، فله
في الظهر من أهله مليون سكين
لقد أرادوه حياً لا حياة به
وقد أرادوه ميتاً غير مدفون
كأنه لم يكن يوماً أخا أحدٍ

(1) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص71-73.

منهم، ولا جاء من ذات الشرايين[1]

ويقابل حيدر محمود بين هاتين الصورتين، ليبيّن في خلال ذلك حجم المأساة التي أصبح يعانيها الإنسان الفلسطيني، الذي يرمز له في القصيدة بأيوب، عليه السلام، في انتكاس أحواله، وصبره على المصائب والبلايا.

وغير خاف ها هنا ما أضفاه الشاعر على شخصية أيوب من ملامح معاصرة، إذ كان قد استعار هذه الشخصية لتحمل أبعاد رؤيته الخاصة، ولذلك كان طبيعياً أن تتجرّد الشخصية المستعارة من بعض ملامحها التراثية، لتكتسب بعد ذلك عناصر جديدة، مستمدة من واقع التجربة المعاصرة.

ويمزج الشاعر في هذه القصيدة بلماحية وذكاء، بين أيوب ويوسف: لكن أيوب مطلوب لإخوته[2]، مستعيرا من ملامح شخصية يوسف، عليه السلام، تآمر إخوته عليه،كما صور ذلك القرآن في قوله: ﴿لَّقَدْ كَانَ فِي يُوسُفَ وَإِخْوَتِهِۦٓ ءَايَٰتٌ لِّلسَّآئِلِينَ ۝ إِذْ قَالُواْ لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَىٰٓ أَبِينَا مِنَّا وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّ أَبَانَا لَفِى ضَلَٰلٍ مُّبِينٍ ۝ ٱقْتُلُواْ يُوسُفَ أَوِ ٱطْرَحُوهُ أَرْضًا يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ وَتَكُونُواْ مِنۢ بَعْدِهِۦ قَوْمًا صَٰلِحِينَ ۝ قَالَ قَآئِلٌ مِّنْهُمْ لَا تَقْتُلُواْ يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِى غَيَٰبَتِ ٱلْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ ٱلسَّيَّارَةِ إِن كُنتُمْ فَٰعِلِينَ﴾[3]، وقد استعار الشاعر هذا الملمح اليوسفي ها هنا، لملاءمته طبيعة التجربة التي يحاول أن يجلي أبعادها، فإذا كانت مصيبة أيوب، في الأصل، مردها إلى المرض الذي ابتلاه الله تعالى به، فإن مصيبة الإنسان الفلسطيني الصابر تكمن في بني قومه الذين خذلوه وأسلموه، وكانوا سبب محنته وعذابه.

وفي هذه القصيدة، يتخذ (حيدر محمود) من شخصية أيوب أكثر من موقف، فإذا كان في الأبيات السالفة يتحدث عنها، مستخدماً ضمير الغائب، فإننا نجده بعد ذلك يتخذ موقفاً آخر، حيث يجعل منها قناعاً يتحدث من خلاله عن معاناة الإنسان الفلسطيني، باستخدام ضمير المتكلم:

أحاول الفهم: هذا السوق أتعبني
وحيرتني اضطرابات الموازين
هل صاحبي صاحبي؟ من ذا يجاوبني
وهل عدوي عدوي؟ من سيفتيني

(1) المصدر نفسه، 74-79.
(2) انظر: الكركي، خالد، الرموز القرآنية في الشعر الحديث ص 34.
(3) سورة يوسف، الآيات(7-10).

وكيف أعرف سكيناً ستذبحني

وكيف أعرف سكيناً ستحميني

أحاول الفهم: لكن لا يطاوعني

عقلي، فأبكي عليه، ثم أبكيني[1]

ثم نجده بعد ذلك يتحدث إليها، مستعملاً صيغة ضمير المخاطب[2]، ليعود تارة أخرى إلى التقنّع بشخصية أيوب والتكلم من خلالها:

إني لأعلن: أن الأرض عاقلة

وليس ينقذها غير المجانين

فيا بحار دمائي، أغرقي سفني

وأحرقي الأرض، يا نار الشرايين

ويا أظافر صبري، مزقي جسدي

ويا ملائكتي، كوني شياطيني

إني لأعلن أن الريح قادمة

فمرحبا بك يا ريح الفلسطيني[3]

ولا شك أن هذه الروح المتمردة الثائرة هي روح أيوب الفلسطيني، الذي أدرك أن قضيته لن يحلها أحد سواه، إذ كنا لا نجد هذا الملمح، ملمح التمرد والثورة، في الصورة الموروثة لشخصية أيوب، عليه السلام، كما جاءت في القرآن الكريم. إن من غير المعقول أن يثور أيوب على ربه، لعلمه أن الله إنما ابتلاه بما ابتلاه به ليمتحن إيمانه وصدق عبوديته، أما الإنسان الفلسطيني الذي شرده العدو من وطنه، فمن البديهي أن يعلن ثورته على هذا العدو، لينتزع حقه المغضوب، ويسترد أرضه السليبة.

كما اعتمد (حيدر محمود) على شخصية أيوب في قصيدته أيوب يخرج عن صبرهْ التي جاء نشرها بعيد إعلان الدولة الفلسطينية في الجزائر (15/ 1/ 1988)، وكأنها تتابع نهوض أيوب الفلسطيني وتفتح

---

(1) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص80-81.

(2) المصدر نفسه، ص 82.

(3) المصدر نفسه، ص83.

نافذة لرؤيا انتصاره[1]، حيث استعار من شخصية أيوب، عليه السلام، ملمح "النصر بعد الصبر"، وذلك حينما انتصر أيوب، بصبره الجميل على البلاء، على الشيطان الذي كان يحاول أن يزعزع إيمانه، لينال بصنيعه هذا رحمة الله تعالى ومرضاته، وذلك بعد أن يؤول الشاعر هذا الملمح التأويل المناسب للتجربة التي يروم التعبير عنها من خلال هذه الشخصية.

حجر../ ويكتمل النباءُ، وينتهي "أيوبُ" من ثلج المنافي، حجر، وتطلع شمسُ أيوب، التي سرقت جدائلها الفيافي، ويعود للعينين لونُهما، وتصحو النارُ، في جمر القوافي.

هو ذا الفتى المجبول من طين الأسى / والجوع / والعطش المدمر/ والطواف / هوذا الفتى — الرقم الذي / لم يرثه أحد من الشعراء (حين قضى..) يقوم من الردى / كفاه من لهب / ومن غضب / على كل "الخراف"[2]..

ومن شخصيات الانبياء كذلك، التي وظفها حيدر محمود في شعره، شخصية موسى عليه السلام، حيث جاءت ترمز في بعض قصائده للإنسان الفلسطيني الذي يلاحقه الظلم والعدوان في كل مكان، وقد انسدّت أمامه طرقُ النجاة، وتعطلت في يده أسبابها ووسائلها، وذلك عن طريق الاستعمال المقلوب لهذه الشخصية:

يا موسى، لا تضرب بعصاك البحر، فلن ينشق، ولن ينقض الطوفانُ، لا تلق عصاك، لئلا تلقفها الحيات"[3].

فهو إذ يستدعي في هذا النص، بعض ملامح شخصية موسى كما جاءت في القرآن الكريم، فإنه لا يقدم هذه الملامح كما هي، بل يقدم ما يخالفها تماماً، ليتفجر من خلال ذلك إحساس عميق بالمفارقة لدى المتلقي، بمقارنته بين الملامح الموروثة لشخصية موسى، والملامح المعاصرة الخاصة بالإنسان الفلسطيني التي يخلعها الشاعر عليها، والتي تنافي الملامح الحقيقية لها، وبهذا تسهم الشخصية التراثية ها هنا إسهاماً فعالاً في تجسيد رؤية الشاعر.

ونجد حيدر محمود في بعض قصائده، يتخذ من شخصية يوسف، عليه السلام، قناعاً يتحدث من خلاله عن مأساة الغربة والقهر التي يعيشها الفلسطيني في الوقت الراهن، بسبب خذلان العرب له، وقعودهم عن حمايته ونصرته، كما في قصيدة بعنوان "من قاع البئر" في إشارة إلى " غيابة الجب" التي ألقي فيها يوسف، نتيجة تآمر إخوته عليه وكيدهم له، حيث اختلطت العناصر الموروثة للشخصية المستعارة بأبعاد رؤية الشاعر المعاصرة:

---

(1) الكركي، الرموز القرآنية في الشعر الحديث، ص35.

(2) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 104-109.

(3) المصدر نفسه، ص431.

حيث سقطنا في قاع البئر، صرخنا، لكن لم يسمعنا أحد، كان البئر عميقاً جداً، ورجال ُوكالات الأنباء، قليلاً ما كانوا يأتون إلى الصحراء/ وآخ سوِّيت عيني له / فرساً للمجد، سويتُ ضلوعي، رايه سويتُ أهدابي عباءة/ فمضى، حتى إذا صار على بوابة الجنة، لم ينظر وراءهُ، ليحيي وجعي، فاسقني، يا صاح حتى لا أعي، زلني تؤلمني، أم ورعي[1].

أما شخصية محمد ﷺ، فهو يستخدمها في بعض قصائده، رمزاً للمنقذ العربي الذي حادت الأمة عن تعاليمه ونهجه، وخذلته في معركته ضد الأعداء، كما في قصيدته "سامحني يا جدي الطيب، التي قالها من وحي المولد النبوي الشريف:

...سامحني يا جدي الطيب، إن لم أخرج لاستقبالك، عند مشارف يثرب، لأغني: طلع البدر علينا، فأنا أخشى الضوء، يعريني الضوء، ويفضح عاري، وأنا كُلّي عار، ولقد خنتك يا جدي، إذ عز السند، وبعتك للكفار، ورميت لهم، كي أنجو وحدي، مفتاح الغار[2].

ومثلما استدعى حيدر محمود عدداً من شخصيات الأنبياء، عليهم السلام، للتعبير عن تجربته الخاصة أو الإيحاء بجانب من جوانبها، فقد استدعى كذلك بعض الشخصيات التاريخية ذات الطابع الديني، مستغلاً من ملامح هذه الشخصيات ما يتفق وطبيعة التجربة التي يريد أن يعبر عنها بواسطتها. ومن ذلك، مثلاً، شخصية مريم عليها السلام، حيث يستغل الشاعر في إحدى قصائده حادث هزها للنخلة وتساقط الثمر عليها أثناء بعنوان "الكلمة".

هزّي يا مريمُ جذع النخلة، يسقط ثوب "العنقاء" يتعرّ الجسدُ التنينيُّ المطبقُ، فوق الأشياء، هزي جذع النخلة، تسقط جدران الظلمة، هزي جذع النخلة / هزي أيضاً ولتسقط، ما جدواها أوراق التوت[3].

والقصيدة بمضمونها العام تصور إيمان الشاعر بالدور الخطير الذي تضطلع به الكلمة وقدرتها على التأثير والتغيير، ولذلك فهي عنده: "لا بد أن تقال، برغم ما في الصمت من حلاوة[4]، ولكنه في الوقت نفسه يريد أن يؤكد على ضرورة الأخذ بالأسباب، وعدم الاقتصار على الكلام دون الفعل، إذ كان الكلام وحده لا يكفي لكشف الزيف وتبديد الخرافات، ومن هنا جاء تأكيده على الفعل "هزي" الذي أمر الله به مريم، كما في الآية الكريمة: ﴿وَهُزِّيٓ إِلَيۡكِ بِجِذۡعِ ٱلنَّخۡلَةِ تُسَٰقِطۡ عَلَيۡكِ رُطَبٗا جَنِيّٗا﴾[5]، حيث يلفتها إلى

---

(1) المصدر نفسه، ص331-335.

(2) المصدر نفسه، ص 317-323.

(3) المصدر نفسه، ص408-412.

(4) المصدر نفسه، ص407.

(5) سورة مريم، الآية (25).

أهمية الأخذ بالأسباب، وذلك في اللحظة التي عاينت فيها واحدة من أعظم المعجزات الدالة على قدرة الخالق سبحانه، وهي ولادة عيسى، عليه السلام، من غير أب.

ومن الشخصيات التي تنتمي إلى الموروث الديني، والتي استغلها (حيدر محمود) في شعره، شخصية القائد خالد بن الوليد، سيف الله المسلول، ﷺ فقد استحضر من مواقف هذه الشخصية، في قصيدته "نهر الأنبياء"[1]، موقف خالد في معركة اليرموك، وهو يحث جنوده على التضحية والفداء، ومقاتلة الأعداء، وهو الموقف الذي يرى الشاعر أن الواقع الراهن في مسيس الحاجة إليه:

و"خالد" يهتف: يا جنود كبروا، وفي سجل النور يا أباة سطروا، صحائف لمجدنا، بها الوجود يكبرُ، ويا جنودنا، النهر نهركم،وماؤه على عدوكم حرام، سماؤه حرام، وأرضه حرام، و"ضفتاه" يا جنودنا، على عدوكم حرام[2].

كما استغل حيدر محمود شخصية القائد صلاح الدين الأيوبي محرر القدس من أيدي الصليبيّن، ففي قصيدته "رسالة إلى صلاح الدين" تصبح هذه الشخصية الممثلة للبطولة والتحدي نموذجاً تراثياً يريد الشاعر استعادته ليواجه به حاضره[3]، حيث يستدعي من ملامح هذه الشخصية ما يلائم الغرض الذي يقصد إليه، يقول:

لقد رجع الصليبيون، ثانية، إلى حطين، فعجل يا صلاح الدين، عجل كي تخلص وجهها العربي، من نار الصليبيين، لتبدأ من هناك خطاك / إلى القدس التي تشتاق، أن تلقاك، وتبكي كلما مرّت / على بال الربا / ذكراك[4].

وواضح ها هنا أن الشاعر يستعيد الشخصية والحدث التاريخي، محاولاً أن يجعل الصورة الحاضرة للواقع ملتحمة في صورة الماضي (لقد رجع الصليبيون)، من خلال التماثل بين الواقع التاريخي المتمثل في الانهيار والتراجع أمام الغزاة، والواقع المعاصر الذي يجسد الصورة الماثلة للماضي، ومن خلال الافتراق بين الماضي والحاضر من حيث ظهور البطل آنذاك وغيابه الآن. ومن هنا، وعبر صورتي التماثل والافتراق بين الواقع التاريخي والواقع الراهن يشكل الشاعر بناءه الفني الذي يقوم على المقارنة بين حالتين: سالفة وراهنة، حيث استطاع من خلال وعيه بطبيعة العلاقة بينهما أن يمنح قصيدته بعض حيوية جسدتها محاولته تخييل الماضي حاضراً[5].

---

(1) يعني نهر الأردن.

(2) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص263-264.

(3) انظر: الزعبي، تبسيط الخطاب الشعري، ص26.

(4) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص55-56.

(5) انظر الزعبي، تبسيط الخطاب الشعري، ص27.

الخاتمــــة

يتبيّن مما تقدم أن علاقة الشاعر حيدر محمود بالتراث كانت علاقة وثيقة، فهو ينظر إلى هذا التراث بحسبانه مصدر إلهام وإيحاء مهم لا غنى للشاعر عنه، وأن هذه العلاقة لم تكن قائمة على التقليد أو إعادة إنتاج التراث كما هو، بل كانت قائمة على التفاعل العميق معه، وتوظيفه فنياً للتعبير عن تجاربه الشعرية الخاصة، إذ إن التراث بالنسبة للشاعر "رموز وحيوات مليئة بالحياة والإيحاء، فليس مجدياً إعادة تسجيله بهيكلةولكن باكتشاف القدرات الموحية والملهمة للإنسان المعاصر لإعادة بناء نفسه بوعي جديد"[(1)].

وقد تجلى هذا بوضوح في تعامل (حيدر محمود) مع عناصر الموروث الديني ومعطياته المختلفة، الذي شكل محور هذه الدراسة، حيث كان تعامله مع النص الديني، سواء من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف، يتم بوعي تام، بدءاً من إدراكه لما تزخر به النصوص الدينية من وسائل تعبيرية وإيحائية لها فاعليتها وقدرتها على التأثير في وجدان المتلقي العربي، إلى استخدامها استخداماً فنياً له وظيفته وغايته، مما يدل على فهم الشاعر العميق للموروث، وقدرته على محاورته واستغلال إمكاناته.

فلم يكن اختيار (حيدر محمود) للنصوص التي يستلهمها في شعره اختياراً عشوائياً أو قائماً على التقليد، بل كان يخضع لطبيعة رؤيته الذاتية وموقفه الشعوري الراهن الذي يريد أن يجسده من خلال هذه النصوص، ومن هنا كثيراً ما كان يلجأ إلى التحوير والتغيير في النص الذي يستخدمه، أو وضعه في سياق شعري جديد مغاير للسياق الأصلي الذي ورد فيه، أو تحميله دلالة معاصرة مفارقة لدلالته القديمة، إلى غير ذلك من صور التناص المختلفة، التي يرى الشاعر أنها تخدم غرضه في مجال التعبير عن تجربته، حيث يغدو النص التراثي جزءاً لا يتجزأ من بنية القصيدة بأسرها، ولا شك أن أهم وأغنى ما يستطيعه التراث بالنسبة للشاعر، "ليس أن يصبح واجهة منطوقة للعمل الفني تضاف إليه من الخارج..، بل أن يحسه الشاعر،ويؤمن به، بحيث يغدو جزءاً من صميم تجربته الشعرية،وعبيراً من الماضي يصافحك حين تطالع القصيدة فلا تدري من أين مأتاه[(2)].

وكذلك يظهر استغلال حيدر محمود للتراث في استدعاته لعدد من الشخصيات والرموز الدينية كشخصيات الأنبياء وغيرهم، وقد رأينا كيف جاءت هذه الشخصيات منسجمة مع واقع تجارب الشاعر، وكيف غدت وسيلة تعبير وإيحاء مهمة في النص الشعري، كان لها دورها في تأكيد جانب الشعرية فيه،ومد آفاقه الدلالية مما يسهم في جعل النص أكثر ثراء وخصوبة، وقدرة على إثارة المتلقي وتفعيل دوره، ليصبح مشاركاً منتجاً، بدلا من أن يكون مستهلكا حسب.

---

(1) الكبيسي، طراد، الغابة والفصول: كتابات نقدية، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ص48.

(2) أحمد، محمد فتوح، 1984، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، ص325.

د. محمّـــد المجالــــي

اللغة الشعرية عند حيدر محمود

اللغة الشعرية عند حيدر محمود

تتناول هذه الدراسة بعضاً من الجوانب اللغوية في شعر حيدر محمود. وتركز على مجموعة من القضايا البارزة فيه أهمها: التعبير في شعر حيدر محمود وجوانب الإبداع فيه، ثم اللفظة الشعرية عند حيدر ومصادرها الأساسية، والظواهر اللغوية الهامة في شعر حيدر وعوامل وجودها.

وقد أظهرت الدراسة أن حيدراً كان شاعراً مباشراً في تعبيره لأنه يؤمن بالعلاقة المتينة بين الشاعر والمجتمع. وأن اللفظة الشعرية عنده قد اتسعت لتشمل الألفاظ الساخرة والعامية والحضارية والنابية والمكررة، وأن مصادر هذه الألفاظ قد تراوحت ما بين الثقافة والتجريبية، وأن شعره قد شاعت فيه بعض القضايا اللغوية الهامة اللافتة للنظر، وتعددت فيه الأخطاء النحوية والإملائية.

وأظهرت الدراسة أيضاً أن حيدراً يعد بحق من الشعراء الأردنيين المتميزين في مجال اتساع اللفظة الشعرية وتعدد مصادرها، وأنه صاحب قاموس لغوي شامل لا يمكن إغفاله بأي حال من الأحوال.

يشكل هذا البحث محاولة للوقوف على بعض الظواهر اللغوية في قصائد الشاعر حيدر محمود، ذلك أن لغة الشعر تعد من أهم جوانب الدراسة والبحث في الشعر ونقده، وتشكل اقوى العناصر ارتباطاً بنفسية الشاعر وعواطفه، وأكثرها امتلاكا للمعاني الدلالية والإيحائية.

ويعود اختياري للشاعر حيدر محمود موضوعاً لهذه الدراسة لعدة عوامل أبرزها الدور الفاعل الذي لعبه الشاعر في خدمة القصيدة الأردنية المعاصرة، وتميزه في ميدان الشعر من خلال امتلاكه لأدوات الشعر الجيدة، وقدرته الفائقة على بناء القصيدة بجميع أنماطها ممّا اكسبه شهرة واسعة على المستويين المحلي والعربي.

ولأن الحديث عن اللغة عند حيدر محمود يشكل موضوعاً جديداً.إذ لم اعثر على آية دراسة سابقة مستقلة في هذا الموضوع فقد جاء البحث عندي في أربعة محاور تناولت في المحور الأول منها ملامح التعبير عند حيدر وفي المحور الثاني تحدثت عن جوانب الألفاظ عنده وصنفتها فوجدت أنها تشمل الألفاظ الساخرة والعامية والحضارية والنابية والمكررة، ثم عرضت في المحور الثالث لأهم مصادر الثروة اللفظية عنده وجعلتها في قسمين:

أ. المصدر الثقافي ويشمل: القرآن الكريم، الحديث الشريف، الأحداث التاريخية، الأدب العربي، الأمثال والحكم.

ب. المصدر التجريبي ويشمل: الإنسان، الحيوان، النبات، المكان، اللون.

وأما في المحور الرابع فقد تحدثت عن أبرز الظواهر اللغوية في شعر حيدر.

وقد أفدت في تناولي لهذا الموضوع من بعض كتب النحو القديمة من مثل: مغني اللبيب، الإنصاف في مسائل الخلاف، شرح الكافية الشافية، شرح المفصل وغيرها.

كما أفدت من بعض المراجع الحديثة المتخصصة في دراسة لغة الشعر من مثل: 'لغة القصيدة الحديثة' للدكتور علي عشري زايد و'الشعر العربي المعاصر' للدكتور عز الدين إسماعيل و'البناء اللفظي في لزوميات المعري' لمصطفى السعدني وقد أفدت من منهجه كثيراً ولا سيما في حديثي عن مصادر الثروة اللفظية عند حيدر محمود.

التعبير عند حيدر محمود

إذا كانت اللغة عنصراً من عناصر الشعر المهمة، فلا بد للشاعر أن يسلك فيها مسلكا خاصا ليستطيع فيها أن يؤدي معانيه بطريقة تختلف عنها فيما عدا الشعر من فنون القول، وعلى ذلك عليه أن يختار فيتحرى الجميل المناسب والأنيق الحسن.

لجأ الشاعر حيدر محمود في معظم قصائده إلى المباشرة في التعبير، إذ كان يضع نصب عينيه أن تكون قصائده مواجهة، ليتعرف القارئ من خلالها المقصود ويعبر عن فكرته بوضوح وجلاء في الغالب.

وقد كان حيدر في معظم قصائده مباشرا مباشرة تدنو من النثرية أحياناً، يفهمها كل من قرأ ذلك، ومنها قصيدة الطريق إلى القدس[1]. هذا الرذاذ[2]، نشيد الصعاليك[3]، اعتذار للاقصى[4] وغيرها من القصائد. لكنه رغم كل ذلك كان يعرف معرفة عميقة الخيط الرفيع الذي يفصل بين النثر والشعر فلا يتعداه، ولذلك فقصائده مهما اقتربت من النثر فأنها لا تفقد أبداً روح الشعر المتألقة.

---

(1) حيدر محمود، الاعمال الشعرية الكاملة، ص61.

(2) الاعمال الشعرية الكاملة، ص85.

(3) الاعمال الشعرية الكاملة، ص133.

(4) الاعمال الشعرية الكاملة، ص128.

وهنالك بعض القصائد التي اتسمت بالمباشرة وهي على شكل اناشيد وطنية مغناة كما في: شجر الدفلى يغني[1]. نهر الأنبياء[2]، الضفتان توأمان[3]، هذا وطني[4]، هذا هو الأردن[5]، ترويدة للوطن[6]، اغنية للأرض[7].

ولم تكن المباشرة في شعر حيدر محمود سطحية ناجمة عن ضعف في ثقافته وقدرته على النسج والبناء، لكنها المباشرة الناتجة عن أيمان الشاعر وقناعته بضرورة اداء رسالته الأدبية على أحسن وجه، من خلال توثيق الاتصال وتأكيده بينه وبين مجتمعه، وعدم الهروب من زمنه بحثا عن زمن آخر وكواكب أخرى وكائنات أخرى.

يقول شوقي ضيف:

"أننا نعيش اليوم في عصر صراع،ومن واجب الأديب أن يصارع مع امته وأن يكون جزءا"حيويا" في هذا الصراع، بل جزءا"متداخلاً فيه، يستمد منه بواعثه وافكاره ومبادءه، ويرتبط به ارتباطاً قويا متصلا، أما أن ينفصل عنه مؤثراً أن يعيش لنفسه ولفرديته المحضة، فأنه يتخلى عن مسؤوليته ازاء مجتمعه الذي يعيش فيه والذي يستمد منه حياته ويصبح أدبه لونا من الوان الترف لا أداة من أدوات الحياة"[8].

وحيدر محمود وإن باشر في تعبيره، إلا أنه ترك بعض الايحاءات الخاصة التي استخدمها والتي تجعل لتفسير المقصود اكثر من رأي، وقد لجأ حيدر إلى ذلك ليجعل القارئ يمتح من بئر ذاكرته ما يعينه على تفسير المقصود وهذه هي طريقة الشعر في المتعة والجمال.

ولعل في استخدام حيدر لظاهرة الايحاء ما عوض عن إيجاد نوع من الغموض الذي صار مطلبا هاما في الشعر، وظاهرة من ظواهر حركة الشعر الجديد، ويؤيد ذلك عز الدين إسماعيل: "إن الشعر الجديد يتسم في معظمه بخاصة في أروع نماذجه بالغموض"[9].

ومن الامثلة على الإيحاء الذي لف المفردة عند حيدر محمود قوله:

مر من فتحة الجرح، (مستعجلا..)

---

(1) الاعمال الشعرية الكاملة،ص249.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة،ص258

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص253.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة، ص209.

(5) الأعمال الشعرية الكاملة، 460.

(6) الأعمال الشعرية الكاملة،205.

(7) الأعمال الشعرية الكاملة،245.

(8) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص192.

(9) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص187.

ومضى.. قبل أن يتبين

أي القطارات

يذهب للبحر

أي المحطات...

تفضي إلى الفجر،

تخلته..

لم تكن وارفة!

فاستخف بها الرمل

والنمل

والريح

والعاصفة..!

كان مستعجلاً حين مر

فلم يلتفت أحد

لليد النازفة

مدها مرة (لتصافح..)

لكنه.. ردها

عندما زعموا أنها خائفة![1].

ترى.. من يريد الشاعر بهذه الأبيات؟ إن الاحتمالات كثيرة، وهي تتغير تبعا للزمان والمكان وحسب استخدام الشاعر لها.

وقوله: وأنا في طريقي اليك

وقعت بأيدي "الصعاليك"

فاحتجزوا الشوق

وانتزعوا لون عيني[2]،

فقد جعل الشاعر في لفظه "الصعاليك" هنا مجالا للاختلاف والآراء المتضاربة مما دفع القارئ إلى تفسيرات مختلفة.

---

(1) الاعمال الشعرية الكاملة، ص182-184.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة،ص336.

ومن الملاحظات الأخرى المتعلقة بقضايا التعبير عند حيدر محمود اضطراره إلى التقديم والتأخير في بناء الجملة الشعرية، كقوله:

ويعلن ألا دخل له

بلسانك.. فوك[1]

فالشاعر أخرّ الفاعل، وقدم حشو الجملة، وكأن الفم قد كمم عليه بلثام، فما عاد يستطيع الكلام، والإنسان ما عاد حرا في أن يعبر عما يريد، ومن هنا أخرّ الفاعل وقدم ما أعاق حرية الفكر والتعبير.

وكثيرا ما يلجأ الشاعر إلى هذه الأسلوب اذ يقدم أشباه الجمل المتعلقة بالفعل على الفاعل، ومن ذلك قوله:

ثم...

غاصت باسمها

في جسمها

منهم..رماح[2]!

كما ويلجأ أحياناً إلى تقديم المفعول به على الفاعل للأهمية كقوله:

عفا الصفا..وانتفى.. يا مصطفى.. وعلت

ظهور خير المطايا.. شر فرسان[3]

ومن الملاحظات الأخرى أيضاً أن حيدراً كان يسلخ من نفسه شخصاً آخر من ذاته، وهذا يسير على وفق ما عند العرب من مخاطبة رفيق الرحلة إلا أن الشاعر بدل أن يخاطب الرفيق شكل الصاحب من نفسه كقوله:

أحاول الفهم: لكن لا يطاوعني

عقلي.. فأبكي عليه

ثم.. ابكيني!![4]

وقوله:

يا "خال عمار"

بعضي لا يفرط.. في

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة،ص7.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة،ص132.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة،ص113.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة،ص81.

بعضي.. ولو كل ما في الكل

عاداني[1]

وقوله:

واغار منه – عليه،

احسدني اذا

سبقت إليه

مقلتي.. إحساسي!

واقيم ما بيني

وبيني.. حاجزا

كي لا تشاركني به،

أنفاسي[2]

وتحرر الشاعر – نوعا ما – في لغته الشعرية من الروابط والصلات المنطقية التي تربط الجمل والألفاظ بعضها إلى بعض، فبعد أن كانت بعض القصائد ترتبط بمجموعة من الجمل المتجاورة، نجد أنها أخذت تفقد هذا الترابط، وشاع هذا الشكل في القصيدة الحديثة، إذ أخذت تتوالى الجمل الشعرية دون أن ترتبط بروابط لغوية كقوله:

الحرف موجع..

لو تعرف السياط.. لو تجرب الوجع!

الحرف مسمار حديد يدي

عصا

أظفار..

الحرف راية انتصار

تصهل.. حين يعثر المهر

ويسقط الخيال..![3]

وأخيرا فقد استغل الشاعر أسلوب الحذف، حيث أثار الحذف من المشاعر والاحاسيس العميقة ما لم يكن ذكر الخبر المحذوف ليثير شيئا. إن الإيحاء الذي يهدف إليه بناء القصيدة الحديثة يتطلب من الشاعر

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة ص122.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 21-22.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص410-411.

الا يصرح بكل شيء، بل وأن حيدر محمود كان كثيرا ما يلجأ إلى إسقاط بعض عناصر البناء اللغوي، مما يثري الإيحاء ويقويه من ناحية، وينشط خيال المتلقي من ناحية أخرى لتأويل هذه الجوانب المضمرة، وبهذا يحقق الحذف والإضمار هذا الهدف المزدوج[1].

ومن أمثلته في شعر حيدر محمود قوله:

يا صبر أيوب

صبرني على زمن

تجاوزت حدها، فيه، قرابيني[2]!

....

....

وقوله:

جسمي الذي قطعوه..

عاد ثانية...

جسمي...[3]

وقوله:

ونحن.. يا الله

كم نحن مع الاعداء..

طيبون!

حتى حدود الذبح.. طيبون

حتى حدود الصلح.. طيبون

....

.............................[4]

(1) د. علي عشري زايد، لغة القصيدة الحديثة، ص42.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص82.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة،ص 86.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة، ص143.

اللفظة الشعرية عند حيدر محمود

أ- الألفاظ الساخرة:

حيدر محمود شاعر مجدد في مجال اللفظة الساخرة، إذ كان بارعا في استخراج المفردة المفرطة في طرافتها وسخريتها، مع التزامه الصدق والعفوية والتزامها بوظيفتها النقدية اللاذعة. ومن أمثلة ذلك ما نلاحظه في اشتقاق بعض المفردات المضحكة مثل: نفطان، قحطان، يقول:

لو كان عندي
بعض ما عند أخي "نفطان"
من مال وأرصدة
كنت اشتريت:
"الأمم المتحدة"[1]
ويقول أيضاً:
فقل لبني "قحطان":
لا خربت لكم
بيوت...
ولا انهدت عليكم
قواعد...[2]

إنه دعاء على الأمة التي تقاعست عن واجب الجهاد، وهو دعاء عليها لا لها اذ استطاع أن يكفأ الدعاء باستخدام لا النافية مع الفعل الماضي، وهو من الشعراء الذين يقلبون المفردات حتى تصبح هي الألم الموجع، والنقد المحض.

ومن الصور الكاريكاتورية اللاذعة التي تثير السخرية في قصيدة (لو) المليئة بالمفردات الساخرة قوله:

ويشربوا
دم المقاعد التي تئن
من مؤخرات "السادة المكوعين"
(كالخشب المسندة!)[3]

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص137.
(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص152.
(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص139.

وقوله:

كنت..

قلبت.. طاولات مجلس الأمن

اراجيل..

وطاولات نرد.. [1]

ولقد خدم حيدر محمود الخط اليدوي في المجموعة الكاملة، اذ استطاع ان يصور الدلالات النفسية المختزنة في داخله من خلال رسم الحرف، ومن هنا جاءت فلسفة حيدر محمود في كتابته المجموعة بخط يده، يقول:

يا من يقول: لا

كبيرة... بحجم شاتيلا... [2]

فحيدر محمود في (لا) يبين الإصرار العجيب والتحدي العنيد في حجم لا الرفض والقوة، ويختار (لا) وهي نهاية كلمة شاتيلا التي يجب أن تقابل مجزرتها بالرفض والعناد لا بالاستخذاء والاستجداء! وهو مع هذا قد أوجعنا بعد أن رسم أبعاد المأساة بتكرار كلمات كثيرة الخجل: مؤدبون طيبون. إنه الأدب والطيبة البلهاء التي لا معنى لها:

ونحن.. يا الله

كم نحن مع الأعداء..

طيبون[3]

ونثر حيدر محمود بعض المفردات العامية التي مهما حاول أن يصنع بديلا لها من الفصحى لن تؤدي الغرض الذي قصده، ومن ذلك (فشروا) وهي من المفردات الناتجة عن اللهجات العربية في بلاد الشام:

(فشروا)

فها هي ذي بيارقنا

تزين كل هام[4]

ومن الواقع الأخرى التي نثر فيها حيدر محمود عباراته الساخرة قوله في نعي الوحدة العربية:

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص139.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص143.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة،ص 143.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة،ص 197.

يا وطني
يا... وطن الفقراء
هل.. نتوحد موتى
من بعد تفرقنا.. أحياء!![1]
وقوله أيضاً:
تقتلني تفاهة الجمهور
يقتلني انتظاره الطويل
للأشياء..[2]
وقوله:

وتصير كل لغاتها لغة وعلى حرف الجر..نقتتل![3]

ب- الألفاظ العامية:

ان ظاهرة اقتراب الشعراء من اللغة العربية اثر من أثار التجديد في اللغة الحديثة، وحيدر محمود واحد من هؤلاء المجددين الذين استخدموا اللهجة المحلية، وطعم قصائده المكتوبة باللغة الأدبية بتعابير أو أمثال أو ألفاظ مأخوذة بكاملها من العامية.

واستطاع حيدر محمود أن يعيد اللغة الشعرية الى ارض الواقع الاجتماعي، وهو لا يأخذ الكلمة الا بعد أن يزيل ما عليها من شوائب ثم يضعها داخل النص ويوظفها توظيفاً رائعاً. وهذا الأسلوب أي استخدام الألفاظ العامية في القصائد المكتوبة باللغة الفصيحة جائز بشرط الا تكون المفردة مغرقة في محليتها، وهذا يؤدي إلى غموض القصيدة وهي وإن تكن مفهومة داخل القطر الواحد بالتأكيد لن تكون مفهومة في قطر آخر، ومن شأنها أن تسهم في غموض الشعر وإبهامه.

يقول رجاء النقاش:

ولا شك أن اللغة الفصيحة ستظل أساسا قويا لتثقيف الشاعر المعاصر أدبيا وموسيقياً، ولكن الشاعر المعاصر من حقه أن يبحث عن لغته الخاصة المناسبة لتجاربه وهموم حياته، دون أن يكون في هذا

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص48.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 329.

(3) حيدر محمود،ديوان المنازلة، ص5.

البحث عن هذه اللغة الجديدة إفساد لروح الشعر المتوهجة، ودون ان تكون هذه اللغة ستارا يبرر ضعف الرهبة أو ضعف الثقافة الأدبية واللغوية عند الشاعر[1].

ومن هنا فانه لا بأس من استخدام المفردة العامية على أن يفسر الشاعر هذه اللفظة في الحواشي وبخاصة ما يتعلق بالأهازيج والأغاني الشعبية التي قد تكون مفهومة في انحاء الوطن العربي بالصورة نفسها.

ومن ابرز المفردات العامية التي وظفها حيدر في شعره: نشامى، عكاريت، زعران حاكوره، تشليح، بهدلة، حيطان، دجل، شوارب، ولدنه، قناني، تتسلى، بواق، ردي، زعلان، بوسوا[2].

ت- الألفاظ الحضارية المعاصرة:

اعتمد الشاعر على الألفاظ المتأنقة التي تعبر عن تأنق المجتمع المعاصر وتعبر عن خوض الشاعر الأردني معركة المعاصرة والحداثة. واستفاد الشاعر من ذلك كله معتمدا على ثقافته الواسعة في شتى مجالات المعرفة، وبرزت صورة الثقافة واضحة في شعره وكان لاختلاط العرب منذ العصر العباسي إلى يومنا هذا الأثر الواضح في ثراء اللغة الشعرية ويمكن تصنيف المفردة العصرية والفاظ الحضارة الحديثة عند حيدر محمود كما يلي:

ألفاظ المقاهي والملاهي: طاولات النرد، الاراجيل، حطب المدافى والسجائر، أحذية بنات الليل، جوارب الارتيستات، الفاجرة، الربيع،الحفل الساهر[3].

واستخدام من هذه الألفاظ بعض الصور الجزئية كتشبيه الحذاء بالقمر:

لا تسأل كيف؟ يصير شعاع البدر

احذية لبنات الليل[4]

الألفاظ الحديثة: الشرفات، الإسفلت، أعمدة التلفونات، انتينات التلفزيون، الصحف الحديثة القمر الاصطناعي، الطيار، جواز السفر، كاتبات الاختزال، المترجمات، المراسلين، الوسكي، السجن، السكتة القلبية، الكاتو، المسمار، ابريق الماء، تقويم الايام، الاروقة، الكولا، مراجيح الاعياد[5].

---

(1) رجاء النقاش، ثلاثون عاما من الشعر والشعراء، ط1، ص73.

(2) انظر المفردات العامية في الأعمال الشعرية الكاملة مرتبة حسب ورودها في البحث في الصفحات التالية:252، 115، 164، 114، 114، 90، 102، 115، 117، 217، 222، 481، 481، 352، 345.

(3) انظر الفاظ المقاهي والملاهي في الاعمال الشعرية الكاملة مرتبة حسب ورودها في البحث في الصفحات التالية: 139، 246، 110، 431، 435، 435، 435.

(4) الاعمال الشعرية الكاملة، ص 431.

(5) انظر الألفاظ الحديثة في الاعمال الشعرية الكاملة مرتبة حسب ورودها في البحث في الصحفات التالية:439، 230، 320، 167، 349، 434، 494/ 140/ 140، 140، 308، 433، 143، 434، 410، 367، 138، 33، 192.

وبرزت عند الشاعر ثقافته الموسيقية نحو: تقسيمه النهوند، النغم، الايقاع[1]، وذكر بعض الادوات الموسيقية كالربابة[2]، كما ذكر الشاعر بعض انواع الفنون الموسيقية والغنائية مثل: الترنيمة، الموال، الاناشيد، الادعية، الأوراد، الترتيل، الميجنا، الزقزقة، الدبكة، التهويمة، التسبيح، الجوقة الزغاريد، التنهيدة[3].

ومهما يمكن من أمر فالشاعر حيدر محمود شاعر له قاموس عصري شمل كثيراً من المفردات الحضارية المتأنقة التي جعلته رائداً من رواد التجديد في اللغة الشعرية القريبة من اسماع الناس.

ث- الألفاظ النابية:

ظهر في معجم حيدر محمود الشعري بعض المفردات التي تجاوزت العامية إلى نوع يمكن عدها فاحشة، بعضها يمكن قبوله، وبعضها الأخر لا يمكن قبوله من شاعر كحيدر محمود، ولست أدخل في قضيته الفن والأخلاق التي شغلت أذهان النقاد القدامى والمحدثين، والكنني مع اللفظة التي تؤدي الغرض، أما أن تقحم بعض الألفاظ الفاحشة في القصيدة الحديثة كيفما جاءت حتى يقال أن هذا الشاعر متحرر من كل قيد فلا. على أن كثيرا من الشعراء العرب والأجانب وظفوا مثل هذه الكلمات توظيفاً جيداً، والذي يشفع لحيدر أنه لم يستخدم الألفاظ التي يمكن عدها نابية الا في مجال النقد السياسي، وهي قريبة إلى حد ما إلى قاموس نزار قباني الشعري.

ومن المفردات البارزة في هذا المجال قوله: القيء، يبصقون، البول، العهر، مؤخرات، خافت على ثديها من فمي، النهود، وجع الرحم[4].

ج- الألفاظ المكررة:

استخدام حيدر محمود أسلوب التكرار في اللفظة والعبارة، لأنها تؤدي في القصيدة دوراً تعبيرياً واضحاً، وهو يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره. وكررت بعض الوحدات الصوتية كالسين مثلا والقاف.. في كثير مما كتب، وكان لهذه الأصوات اللغوية قيمة ايحائية

---

(1) انظر الفاظ الثقافة الموسيقية في الاعمال الشعرية الكاملة مرتبة حسب ورودها في البحث في الصفحات التالية: 349، 381، 349.

(2) انظر الفاظ الادوات الموسيقية في الاعمال الشعرية الكاملة، ص343.

(3) انظر الفاظ الفنون الموسيقية والغنائية في الأعمال الشعرية الكاملة مرتبة حسب ورودها في البحث في الصفحات التالية:304، 449، 287، 449، 206، 466، 206، 466، 206، 406، 403، 433، 433، 370، 160.

(4) انظر في الألفاظ في الاعمال الشعرية الكاملة مرتبة حسب ورودها في البحث في الصفحات التالية:221، 104، 139، 296، 297، 139، 170، 308، 396.

كبيرة، فحروف المد مثلا تقوي من إيحاء الكلمات والصورة والتكرار الصوتي يضفي جوا موسيقيا معينا تتفاعل معه وفي اطاره بقية وسائل الايحاء والتعبير الأخرى.

ولست في هذا البحث بصدد الحديث المفصل عن ظاهرة التكرار اللفظي والمعنوي في شعر حيدر محمود، وتتبع مواقع هذا التكرار لأن ذلك يتطلب بحثا مستقلاً، لكنني سأقصر حديثي على إبراز أهم المفردات التي اعتمدها حيدر وذكرها في معظم قصائده بحيث صارت تشكل معجما خاصا بالشاعر مع ما تحتويه من دلالات نفسية تختلف من موقع إلى آخر.

وأولى هذه المفردات هي لفظة "نشامى" والتي تعني الشجاع الباسل في بعض اللهجات العربية والأردنية بخاصة، وهي لفظة عند حيدر محمود أطلقها مرات عديدة على الأردنيين دون سواهم، ولم تطلق على الجندي الأردني فحسب وإنما أطلقها على كل أردني: عسكري ومدني، وهي من الصفات المحببة التي دارت على لسانه اكثر من مرة، لا سيما في ديوانه شجر الدفلى على النهر يغني وكررها كما في قوله:

وأكتبي أسماءنا
في دفتر الحب: نشامى[1]
وقوله: على عيون النشامى: يسهر القمر[2]
وقوله:والنشامى الاردنيون، حواليه[3]
وقوله:والنشامى، ابد الدهر يظلون رجالا[4]
وقوله: والاردنيون النشامى مهجة[5]

اما الثاني هذه المفردات فهي (النخيل) والتي جعل منها الشاعر رمزاً للأرض العربية والاصالة والانتماء، والأمل.

فنخيل العراق له عند الشاعر معنى الاصالة والتقدم والمدنية:
مات كل النخيل فينا، ولكن
نخيل العراق..بعد ولود
كلما قصت المقصات عنقودا

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص246.
(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص249.
(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص251.
(4) الأعمال الشعرية الكاملة،ص451.
(5) الأعمال الشعرية الكاملة،ص462.

تدنى من سعفه عنقود[1]

ونخيل الصحراء العربية يعني الشاعر التجذر والانتماء:

مات النخيل الذي فيها

فلا عذق

وجف ماء سواقيها

فلا.. بلل! [2]

ونخيل فلسطين يعني للشاعر الصبر والشجاعة:

من مثل سعفك، يا نخلة

ولدت لتقاتل

يا نخلة..

لم تزل فارعة! [3]

وغير هذه المقاطع فقد وردت هذه اللفظة في أماكن أخرى كبيرة في شعر حيدر[4]. وثالث هذه المفردات هي "صلاة الضحى" والتي جاءت مرتبطة في معظم قصائد حيدر بالأمل والنصر المرتقب، حيث دخول صلاح الدين للقدس كان وقت صلاة الضحى.

يقول حيدر:

من تراه سيبدأ أولى الخطى

نحوها..

ويقيم صلاح الضحى..

في محاريبها.. [5]

ويقول:

اتذكر؟!

يوم صليت الضحى

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة،ص494

(2) الأعمال الشعرية الكاملة،ص 97.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص190-191.

(4) انظر الحديث عن (النخيل) في الأعمال الشعرية، الصفحات: 30، 148، 183، 195، 219، 274، 288، 402، 491.

(5) الأعمال الشعرية الكاملة، ص69.

ولثمت خد حبيبك الطاهر؟![1]

ويقول:

كنا على موعد لصلاة الضحى

وانتظرناك[2]

ويقول:

وكنا على موعد لصلاة الضحى

عندما صادروا الصوت[3]

ورابع هذه المفردات هي "تأبط شراً" الشاعر الصعلوك الذي كرره الشاعر كرمز لمن حمل السلاح وثار في وجه الظلم، وهو ذلك الشجاع الذي يواجه الموت، ويحمل الأمل. يقول حيدر:

ومتى؟!

"تتأبط شراً"

وتكون السن بالف فم،

والعين بمرج عيون!! [4]

ويقول أيضاً:

فعسى أن "يتأبط"

ولد عربي..ما

في بلد عربي...ما

في زمن عربي..ما

ويغير وجه الصحراء!! [5]

ويقول:

انا قادم

(اتأبط شري..)

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص52.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص233.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 234.

(4) الاعمال الشعرية الكاملة، ص234.

(5) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص37-38.

لأدخل في رئتي الراعفة![1]

وخامس هذه المفردات هي (السكين) وهي رمز للسلاح الذي يعتمد على الفتك السريع دون جهد، ورمز الخطر الداخلي الذي ينبع من اختلاف الايدولوجيات، ورمز الفرقة والشتات يقول:

وكيف أعرف: سكينا ستذبحني

وكيف اعرف سكينا

ستحميني..؟![2]

لقد تشابكت المصالح، واختلط الحابل بالنابل، فما عاد الشاعر قادرا على أن يميز بين السلاح الذي يحميه والسلاح الذي يطعنه من الخلف. يقول:

ومن نعاتب والسكين من دمنا[3]

ويقول أيضاً:

إن افلت الصدر

من سهم العدى..فله

في الظهر، من أهله

مليون سكين![4]

السكين عند حيدر محمود تمزق أكثر منها جارحة، لأن خطرها إضافة إلى الذبح في تمزيقها كل شيء يقول:

وتمزقهم بسكاكينها،

ويحبونها!![5]

ويقول: فمزقه..بالسكين[6]

وهناك مواطن كثيرة أخرى ذكر فيها الشاعر لفظة السكين[7]

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 187.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 81.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة،ص 114.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة،ص77.

(5) الأعمال الشعرية الكاملة ص176.

(6) الأعمال الشعرية الكاملة، ص368.

(7) انظر الاعمال الشعرية الكاملة، الصفحات:45، 50، 44، 51، 66، 81، 106، 133، 180، 192، 223، 269، 333، 403.

وغير هذه المفردات فقد تكررت في أشعار حيدر مفردات أخرى منها: الحيتان[1] والنمل[2] والدكاكين[3] والصعلوك[4] وغيرها.

مصادر الثروة اللفظية في شعر حيدر محمود:

1. المصدر الثقافي (القرآن الكريم، الحديث الشريف، التاريخ الإسلامي، الشعر العربي، الأمثال، الحكم).
2. المصدر التجريبي (الإنسان، الحيوان، النبات، المكان، اللون).

المصدر الثقافي:

اتكأ حيدر محمود في شعره على الموروث الديني والتاريخي بشكل واضح وبارز وتدفق هذا الموروث في قصائده بشكل لافت للنظر، وهذا عائد – في حدود تقديري – إلى ثقافة الشاعر القرآنية المتميزة، ومحاولته ربط هذا التراث بطبيعة الأحداث والمواقف التي تشهدها الأمة العربية في الوقت الراهن، لا لضرب الأمثال والمواعظ للناس، وإنما لأن آمال الشاعر والجمهور تكتسب درجة عالية من الثقة حين تمر على هذا التراث فتستجليه.

يقول د. إحسان عباس:

"من الواضح أن الشعر كان من أبطأ النشاطات الإنسانية وقوفا ضد التراث أو تنكرا له، بل كان تراثيا إلى حد بعيد لا في الأدب العربي وحده، بل في أدب الأمم الأخرى أيضاً"[5].

لقد كان حيدر محمود على وعي تام في استخدام القصص القرآني، واسماء الأنبياء والصحابة والتابعين، وأبطال الفتح الإسلامي والعربي.

وقد ذكر في شعره إشارات دينية كثيرة مثل: الشهادتان، القرآن الكريم، التكبيرة، الصلاة، المآذن، الشهيد، مسرى الرسول، المهدي المنتظر، المسجد الأقصى..[6].

---

(1) انظر لفظة (الحيتان) في الاعمال الشعرية الكاملة الصفحات: 9، 344، 431، 412.

(2) انظر لفظة (النمل) في الأعمال الشعرية الكاملة الصفحات:480، 168، 155، 183.

(3) انظر لفظة(الدكاكين) في الأعمال الشعرية الكاملة لصفحات:119،115،78.

(4) انظر لفظة (الصعاليك) في الأعمال الشعرية الكاملة الصفحات: 7، 121، 181، 336.

(5) احسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص142.

(6) انظر الاشارات الدينية الإسلامية في الأعمال الشعرية الكاملة مرتبة حسب ورودها في البحث في الصفحات التالية:61، 65، 67، 69، 70، 27، 39، 31.

وردد حيدر محمود اسماء بعض الإبطال المسلمين والمعارك الإسلامية الخالدة، فقد ذكر حطين وصلاح الدين لما في ذلك من ارتباط بالمسجد الأقصى، واليرموك وخالدا ومؤتة وغيرها[1].

وغير الثقافة الإسلامية فقد برزت الثقافة المسيحية عند حيدر نحو: أجراس الميلاد، مريم، تبارك مجد الرب، الكلمة، المصلوب، الزنديق، الفرنجة، المبشر، بابا نويل[2]. والثقافة اليهودية أيضاً نحو: المبكى، سحر موسى، ضرب البحر بالعصا[3].

وافاد حيدر أيضاً من الشعر العربي القديم، ووظفه في قصائده توظيفاً حسنا، ولم يقف في ذلك عند شعر عصر معين، أو شاعر بعينه، بل اخذ من كل العصور ومن شعراء مختلفين، وفي هذا الأخرى واضحة إلى أن ثقافة حيدر الأدبية لم تكن لتقف عند المعاصرة فقط، بل كانت ثقافة شاملة امتدت منذ العصر الجاهلي وحتى الحديث، وأفادته كثيرا في تحقيق السيرورة والنجاح لشعره.

ولعل الأمثلة على هذا الموضوع كثيرة ومتعددة:

فهو حينما يقول:

وداعا بني أمي.. وداعا فأنني
إلى عالم أنقى شددت رحاليا[4]

نجده قد أفاد من قول الشنفري:

اقيموا بني أمي صدور مطيكم
فأني إلى قوم سواكم لأميل

وحينما يقول:

لقد قتل النفط النفوس.. ولا أرى
سوى أن يكون الموت.. للموت شافيا! [5]

---

(1) انظر الاشارات التاريخية في الأعمال الشعرية الكاملة في الصفحات:49، 103، 263. وديوان المنازلة، الصفحات 13، 74.

(2) انظر الألفاظ المسيحية في الأعمال الكاملة مرتبة حسب ورودها في البحث في الصفحات التالية:408، 408، 409، 408، 409، 432، 64، 91، 109.

(3) انظر الاشارات اليهودية في الأعمال الكاملة مرتبة حسب ورودها في البحث في الصفحات التالية:98، 430، 431.

(4) ديوان المنازلة، ص63.

(5) ديوان المنازلة، ص63.

نجده قد قد أفاد من قول المتنبي:
كفي بك داء ان ترى الموت شافيا
وحسب المنايا ان يكن امانيا

وحينما يقول:
وضيعوه..
ولو يدرون أي فتى
لقد ضعيوا..
لافتدوه.. بالملايين!! [1]

نجده قد افاد من قول الشاعر:
اضاعوني وأي فتى اضاعوا
ليوم كريهة وسداد ثغر

وحينما يقول:
فأن بلغ الفطام لنا رضيع
يخر بنو العروبة.. صاغرينا[2]

نجده قد افاد من قول عمرو بن كلثوم:
إذ بلغ الفطام لنا صبي
تخر له الجبابر سا جدينا

وحينما يقول:
والأرض دوارة
لا تستقر على..حال
وما احد فيها بمضمون! [3]

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص76.
(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص193.
(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص80.

نجده قد افاد من قول ابي البقاء الرندي:

هي الأمور كما شاهدتها دول

من سره زمن ساءته ازمان

وهذه الدار لا تبقي على احد

ولا يدوم على حال لها شان

وحينما يقول:

ايها الساقي اليك المشتكى! [1]

نجده قد افاد من قول ابن زهر:

ايها الساقي اليك المشتكى

قد دعوناك وان لم تسمع

ونجد حيدرا قد افاد من الشعر الحديث وبخاصة من قصائد محمود درويش، فهو حينما يقول:

يعشقون الورد، ولكن..

يعشقون الأرض..اكثر.. [2]

فانه يستمد ذلك من قول درويش:

انا نحب الورد لكنا

نحب القمح اكثر

وحينما يقول:

واسمي الذي شطبوه،

من دفاترهم..

اتى ليشطبهم من دفتر الشر..! [3]

فانه يستمد ذلك من قول درويش:

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة،ص332.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص246.

(3) الاعمال الشعرية الكاملة، ص 87.

ولكني إذا ما جعت

اكل لحم مغتصبي

حذار حذار من جوعي

ومن غضبي

وافاد حيدر محمود كذلك من الأمثال ووظفها في شعره بشكل لائق ومناسب، وهي وان كانت قليلة في قصائده الا أنها مميزة لثقافة الشاعر الشاملة ومؤكدة على تعدد مصادر هذه الثقافة ومن أبرزها:

"ولم يقل احد كاني ولا ماني"[1] "واختلط الحابل بالنابل"[2] "الدم لا يصير ماء"[3] "من لا يكيل الصاع صاعين ميت"[4] "الثلج ذاب"[5].

وضمن الشاعر شعره بعض الاهازيج الشعبية الفلسطينية مثل:

"وأن كان حبيبك اجا..

وهو لابس القمباز..

بيكون حبيبك اجا..

وهو لابس القمباز..!!"[6]

وهي اهزوجة سهلة تتسم بالبساطة والعفوية، دخلت القصيدة فاعطت للقصيدة ذلك البعد البسيط والنقاء الذي أتى بالمفردة دون أدنى فذلكة لغوية إنها بساطة الفلسطيني على أرضه تقابلها شراسة المحتل الغادر[7].

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص114.

(2) الاعمال الشعرية الكاملة، ص10.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص240.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 158.

(5) الأعمال الشعرية الكاملة، ص483.

(6) الأعمال الشعرية الكاملة، ص359.

(7) انظر الاشارات للاعضاء الإنسانية في الأعمال الشعرية الكاملة مرتبة حسب ورودها في البحث في الصفحات التالية:10، 77، 17، 31، 29، 132، 42، 51، 55، 61، 66، 68، 68، 72، 72، 81، 83، 101، 106، 107، 120، 206، 348، 348، 348، 348، 348.

المصدر التجريبي:

اهتم حيدر محمود بالإنسان اهتماما كبيرا في شعره، بحيث لا نجد له قصيدة إلا وذكر فيها عضوا من اعضاء الإنسان مثل: الصدر، الظهر، الرئة، العين، الرقبة، القلب، الرأس، الخد، الاظافر، الفم، الكبد، الظفائر، القدم، الجبين، الساعد، العقل، الجسد، الانف، الدم، العصب، المآقي، الوريد، اليد، اللسان، الوجه[1].

ولعل تركيز حيدر على الإنسان يعود في رأيي لايمانه الشديد باهمية هذا العنصر وقدرته على مواجهة الظروف والمواقف الصعبة المعاصرة. فهو الذي يستطيع ان يرفض، وهو الذي يستطيع ان يتمسك بعقائده ومبادئه ويحافظ على أصالته وتراثه وهو الذي يستطيع أن يهدم أيضاً.

ولم يكن الإنسان في شعر حيدر إيجابيا في جميع المواطن، فقد كشف عنه حيدر أيضاً كعنصر سلبي (اناني، جشع، حقود، متكاسل، متشائم، متآمر) في كثير من المواقع.

وقد كان حيدر يميل أحياناً إلى تكثيف ذكر الأعضاء في مقطع شعري واحد ليعبر عن واقع هام ومثير، فهو حينما يقول:

يأتي زمن صعلوك..
يتخلى فيك قلبك عنك
ويعلن ألا دخل له
بلسانك..فوك! [2]

يعبر عما يجثم في نفسه من حزن وألم وحسره بعدما آل إليه أفراد الأمة من خصام ونزاع وتمزق ونفاق.

وحينما يقول:

الماء في فمي
والقيد في اليدين
وقدري المكتوب
أن أمثّل الدورين[3]

---

(1) انظر الاشارات للاعضاء الإنسانية في ديوان المنازلة مرتبة حسب ورودها في البحث في الصفحات التالية:13، 18، 50، 75، 85، 5، 12، 13.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 7.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص330.

فإنما يعبر عن حال الأمة التي لم تعد قادرة على فعل شيء إزاء ما يجري حولها.. فهي مستسلمة خانعة مطيعة.

وحينما يقول: فمن

سَيفُكّ ضفائرها العربية

من أسرها

من؟

سيرفع عن صدرها

القدم الهمجية.. من؟![1]

فإنما يعبر عن حالة الذي التي لحقت بالأمة من خلال الجمع بن أكثر من عضو إنساني غير متقاربة في قيمتها ودورها وشتان بين دلالتها في هذه الصورة.

وحينما يقول أيضاً:

فيا بحار دمائي

اغرقي سفني

ويا اظافر صبري

مزقي جسدي..[2]

فانما يعبر عن صورة الثورة المنتظرة على يدي الإنسان الفلسطيني، فالدم إشارة إلى الثورة والتضحية واظافر الصبر إشارة إلى نفاذ صبر الشاعر.

وقد عمد حيدر إلى التشخيص في بعض قصائده من خلال استنطاقه لعناصر الطبيعة الجامدة وتحريكها في كل مكان من ديوانه، وفي ذلك يقول:

تصحو شمس اليوم الأول

في السنة الأخرى

دائخة[3]

ويقول أيضاً:

وتحملني الذكرى

على رمش عينيها،

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص68.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص83.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص15.

اليها..
فتبكي اذ تراني
قبابها..[1]
ويقول:
فيا جبال.. احملي صخرا
ولا تلدي
الا الاكف التي
بالحقد..تشتمل[2]

واهتم حيدر محمود يذكر عناصر الطبيعة الصامتة في شعره، بحيث شكلت عـاملا لا يمكـن اغفالـه بالنسبة للغته الشعرية، فقد كرر كثيرا الألفاظ التالية:

المحيط، المطر، البركان، الصحراء، الرمل، الماء، الجبال، الصخر، السواقي، النهـر، الـسهل، الغابـة، الادغال، الإعصار، الطين، الشطآن، الموج، الغمام، الخليج، النجـوم، البحـر، الـصقيع، الجليـد[3] وغيرهـا أيضاً: السماء، الشهب، الشمس[4].

وقد اكثر حيدر من تكرار بعض هذه الألفاظ لدلالات مختلفة فالصخر مثلا كرره حيـدر في شـعره ليشير من خلاله إلى الصلابة والقوة والقسوة المطلوبة من الأمة في هذه الفترة بالذات يقول:

لن يصمد
الا من كان له صدر
كالصخر[5]
ويقول:
فيكمو من صخورها شدة اليآس

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص26.

(2) لأعمال الشعرية الكاملة، ص101.

(3) انظر مفردات الطبيعة الصامتة في الأعمال الشعرية الكاملة مرتبة حسب ورودها في البحث في الصفحات التالية:63، 88، 96، 96، 97، 101، 101، 105، 117، 132، 138، 138، 138، 144، 144، 150، 162، 198، 198ـ 198، 457، 487، 452، 451.

(4) انظر مفردات الطبيعة الصامتة في ديوان المنازلة مرتبة حسب ورودها في البحث في الصفحات التالية:8، 15، 15.

(5) الأعمال الشعرية الكاملة، ص10.

واصرارها العنيد العنيد[1]

والصحراء ورملها كررها ليعبر عن قساوة الحياة وجفافها وعدم انجابها الابطال الذين يتحدون الصعاب في سبيل الأمة والاوطان يقول:

وكيف يظهر؟!

والصحراء عاقرة..

من الف عام

وما في رملها.. رجل!![2]

ويقول:

ترجع للصحراء بكارتها..

وتعيد لهذا الرمل

الغارق في الذل

اللون

وذاكرة العيس[3]

ويقول:

ويغير وجه الصحراء!![4]

ثم كرر الفاظ النهر والبحر والسهول و الجبال والتلال، وكان يصور فيها الشاعر احساسه بالفخر والاعتزاز والانتماء لهذه الأمة، يقول:

والنشامى الاردنيون، حواليه:

سهولا، وجبالا

وجنوبا، وشمالا[5]

ويقول:

ارج الشهادة.. في سهولك.. عاطرا

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص491.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص96.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة،ص298.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة، ص38.

(5) الأعمال الشعرية الكاملة، ص251.

ما زال.. ممتزجا بنفح طيوبنا[1]

ويقول:

الله ما أحلاك

يا نهر اذ تجري

انقى من الفجر.. [2]

ويقول:

كسهول بلادي.. عيناها

يحميها الله...ويرعاها[3]

ويقول:

يـــا نهـــر يـــا دفـــاق.. بالامجـــــاد   يـــارمز وحـــدة امـــتي.. وبـــلادي[4]

والشاعر وضمن اغراقه في ذكر عناصر الطبيعة الصامتة. يذكر المدينة والقرية ذكرا واسعا. وقد تعددت اسماء المدن والقرى في شعره مثل:

القدس، عجلون، الكرك، مؤتة، الخليل، غزة، اربد، شيحان، ماء راحوب، نابلس[5]، باريس، واشنطن، القدس، بغداد، عمان، اليمن[6].

واهتم حيدر محمود أيضاً بالعنصر النباتي في شعره، واكثر من ذكره في عدة مواقع، وقد استطاع ان يوظف الصورة النباتية في شعره باسلوب جميل، ربط فيه بين الإنسان وارضه ومن هذه النباتات:

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص261.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص262.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص464.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة، ص264.

(5) انظر الاشارات لاسماء المدن في الأعمال الكاملة مرتبة حسب ورودها في البحث في الصفحات التالية: 25، 54، 57، 90، 103، 113، 113، 114، 286.

(6) انظر الاشارات لاسماء المدن في ديوان المنازلة مرتبة حسب ورودها في البحث في الصفحات التالية: 34، 40، 73، 71، 71، 73.

السنابل، الدفلى، الزعتر، الشيح، الدحنون، الحناء، الغـار، الزيتـون، الخبيـزة، الكـستناء، الجميـز، الياسمين، الزنبق، الشوك، الاقاحي، العناقيد، الرمان، الزهرة، النخلة، الذرة، اللوز، الدالية، النـوار، الـورد، القمح[1].

وقد كرر حيدر معظم النباتات المعروفة في الأرض الأردنية الأخرى للإشارة مـن خلالهـا إلى روح التجذر في الأرض والانتماء اليها ومنها الشيح والدحنون والحناء، والزعتر والخبيـزة، وكلـها رمـز للاصـالة والتشبت بتراب هذه الأرض:

من يعرف أسباب الشح؟!
لان القرية كبرت جدا
مدت فوق تلال العشب
شوارع..ودكاكين
واقتلعت اشتال" الخبيزة"
والزعتر.. والدحنون[2]
يا بلاد الشيح
والدحنون
والحناء..
دومي..[3]

ثم الزيتون رمز العطاء الدائم حيث يقول:

لأنا.. حين كنا نزرع الزيتون
كنا نجهل التربة![4]

ويقول أيضاً:

فازرعينا..فوق اهدابك
زيتونا.. وزعتر..[5]

---

(1) انظر الاشارات لاسماء النباتات في الأعمال الشعرية الكاملة مرتبة حسب ورودها في البحث في الصفحات التالة:226، 210، 245، 461، 319، 247، 496، 150، 319، 348، 359، 267، 369، 372، 372، 376، 437، 150، 97، 437، 150، 97، 437، 437، 446، 208، 248، 170.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص319.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص247.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة، ص422.

(5) الأعمال الشعرية الكاملة، ص245.

والجميز رمز العطاء أيضاً رسوخ الجذر وضخامة الساق وامتداد الاغصان والفروع، واخضرار الاوراق:

يا شجر الجميز، هل تظل عاقرا؟!

يا شجر الجميز..هل تظل عاقرا؟![1]

وقد ركز كثيرا على شجرة النخيل رمز السمو والتعالي للأرض وأهلها، وقد كنت قد أشرت اليها في حديثي عن ظاهرة تكرار الألفاظ في شعر حيدر في هذا البحث.

واهتم حيدر كذلك بعنصر الحيوان اهتماما بارزا من خلال ذكره لانواع متعددة ومختلفة من الحيوانات، منها الضعيف ومنها القوي..وقد قمت بتصنيفها فوجدت منها البري المفترس كالذئب والوحش ومنها الاليف كالخيل والجمال والغنم والخراف والقطط والفئران والديوك، كما وجدته يلتفت إلى الحيوانات البحرية ويركز عليها في بعض صوره كالحوت والسمك والاسفنج، ويلتفت أيضاً إلى بعض الزواحف والحشرات كالنمل والجراد والفراش والدود. ويلتفت للطيور كالحمام والعصافير والطاووس وغيرها[2].

وقد حظيت الخيول باهتمام واسع في شعر حيدر، وعلى الرغم من أنها تمثل في العادة رمزا للخير والبركة والنصر. إلا أن حيدرا قد تناول الجانب السلبي فيها، بحيث غدت في شعره خاملة، نائمة، مقيدة في الأخرى من الشاعر لحال الأمة الذليل، يقول:

لا تقل: اقبلت الخيل

اذا صحنا[3]

ويقول:

فلتبارك يد الله

كل يد من لهب

علها تستفز جذوع النخيل

وتمسح عن صهوات الخيول

التعب!![4]

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص359.

(2) انظر الاشارات لاسماء الحيوانات في الأعمال الشعرية الكاملة مرتبة حسب ورودها في البحث في الصفحات التالية:238، 45، 93، 353، 317، 43، 433، 433، 8، 412، 295، 9، 155، 237، 367، 135، 377، 13، 184، 184.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص130.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة، ص195.

ويقول:

لا الخيل واردة.. فتواسي[1]

ويقول:

يا شطآن السمك الميت

والكبريت

لماذا صادرت الخيل

وخنت الفرسان[2]

وأيضاً:

حمحم

لتتبعك الخيول

حمحم

فقد تعبت حوافرها

من القيد الذي حملته[3]

وغير الخيول فقد ركز حيدر على الخراف كعنوان للسخرية والاستهزاء من واقع الأمة وما لحق بها من ذلك وهوان، حيث يقول:

لا الومك يا يد الجزار

لكني الوم القابلين بذبحهم

مثل الخراف!![4]

ويقول أيضاً:

تحدانا في السحر..

فسوانا خرفانا:

يذبحها الواحد، تلو الأخر[5]

وقد كان يستاء من الذئب والوحش حين يرمز بها الاعداء الأمة حيث يقول:

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص234.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص296.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص93.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة، ص110.

(5) الأعمال الشعرية الكاملة، ص43.

هنا كانوا

ذئابا يسرقون النوم

من احداقنا[1]

ويقول:

ويطعم من فرط الكرم

ذئاب الصحراء.. [2]

ويقول:

توغل كالوحش اظافره

في الظهر المكشوف[3]

واما الزواحف والحشرات فقد ركز فيها حيدر كثيرا على "النمل" ليشير من خلاله الى ظاهرة التكاثر والتناسل في الأمة دونما ادنى فائدة، حيث يقول:

على من تنادي؟!

والاذى يتبع الاذى

واعداؤك النمل الذي يتزايد[4]

ويقول:

تناسلوا فيه مثل: اوجههم سود.. واكبادهم سود.. من العقد[5]

ويقول:

فاستخف بها الرمل

والنمل

والريح

والعاصفة[6]

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص238.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص294.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص45.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة، ص154.

(5) الأعمال الشعرية الكاملة، ص480.

(6) الأعمال الشعرية الكاملة، ص183.

واما الحيوانات البحرية، فقد وظفها الشاعر في معظم قصائده واستفاد منها في الأخرى لبعض الإمراض الاجتماعية التي اصابت هذه الأمة كالنفاق والخداع والفساد، ولعل أهم هذه الحيوانات التي وصفها حيدر كانت "الحوت" و"الاسنفج" حيث يقول:

فان لم تقدر
مارس "طقس الإسفنج"
يعب مياه البحر
ولا يشربها..
ويدل الحيتان..
ولا يقر بها[1]

ويقول:

لو ان واحدا من الحيتان، مات
حدت الحيتان كلها، عليه[2]

ويقول:

وستمتدون (مثل الموج)
في كل بلد
ثم.. ترتدون (كالاسنفج)[3]

وقد ظهر في شعر حيدر محمود عنصر الصوت الحيواني: الصهيل، الهديل، الصمت وغيرها[4].

وغير ذلك فقد برز عنصر اللون واضحا في شعر حيدر محمود من مثل:

الانياب السوداء، خصلاتها الخضراء، الاحمر القاني، الحدقات السود، الفرح الاخضر، العيون السود، رمالك السمراء، مهرة بيضاء، القمر الاخضر، الكلمة الخضراء، واحاتها الخضراء، جبهتي السمراء[5]، الجنة الخضراء، الحجر الأسود، الزمن الأخضر[6].

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص9.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص344.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص128.

(4) انظر الاشارات لاصوات الحيوانات في الأعمال الكاملة مرتبة حسب ورودها في البحث في الصفحات التالية:364، 377، 407.

(5) انظر مفردات اللون في الأعمال الشعرية الكاملة مرتبة حسب ورودها في البحث في الصفحات التالية:45، 51، 124، 212، 210، 240، 288،، 329، 421، 447، 461، 470.

(6) انظر مفردات اللون في ديوان المنازلة مرتبة حسب ورودها في البحث في الصفحات التالية: 8، 19، 31.

ولعل المتابع لمثل هذا الاستخدام في شعر حيدر سيلاحظ ان حيدرا قد ركز كثيرا على اللون الاخضر وربط بينه وبين مفردات توحي بالامل والتفاؤل (القمر، الفرح، الجنة، الواحات، الخصلات) مما يشير الى ان الشاعر كان ينظر في معظم قصائده بمنظار التفاؤل والأمل.

وغير اللون أيضاً فقد برز عند حيدر عنصر الرائحة من مثل قوله:

الشذى، العطر، رائحة السمك، الكبريت، الطبيب وغيرها[1].

ظواهر لغوية في شعر حيدر محمود(المخالفات النحوية والإملائية)

شاع في اسلوب حيدر محمود بعض الألفاظ التي لم تساير قواعد اللغة المطردة، إذ مال إلى بعض الاجازات النحوية، كما هي الحال عند كل شاعر قديم أم محدث، فظهرت في شعره بعض الظواهر النحوية والإملائية، حاولت أن استعرض بعضاً منها. ومن هذه الأخطاء أو الظواهر ما يلي:

1. **الوقوف على الاسم المنصوب المنون بالسكون:**

شاع عند حيدر محمود الوقوف على الاسم المنصوب المنون بالسكون، كما في قوله:

وليبق موطن الحراب، والسنابل[2]

مسالما..

مقاتل..

إذ الصواب أن يقول: مقاتلا في حالة الوصل، ومقاتلا في حالة الوقف.

وقوله:

ولان الدم لا يصبح ماء.. والصواب ماء[3].

وحذف التنوين واسكان الحرف الأخير من الاسم المنون المنصوب لهجة عربية قديمة تنسب إلى ربيعة، يقول ابن مالك: "وفي الوقف على المنون ثلاث لغات أحداهما، وسكون الآخر مطلقا كقولك هذا زيد، ورأيت زيد[4] ومن شواهد هذه اللغة قول الشاعر:

الا حبذا غنم وحسن حديثها ... لقد تركت قلبي هائما دنف

---

(1) انظر الاشارات لعنصر الرائحة في الأعمال الشعرية الكاملة مرتبة حسب ورودها في البحث في الصفحات التالية: 294، 397، 291، 292، 294.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص257.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص241.

(4) ابن مالك، شرح الكافية الشافية، ج4، ص1980.

ويقول ابن يعيش عن الوقف على المنون المنصوب بابدال التنوين الفا: "هذا مذهب اكثر العرب الا ما حكاه الاخفش عن قوم انهم يقولون: رأيت زيد بلا الف، وانشدوا: قد جعل القين على الدف ابر وقال الاعشى: وأخذ من كل حي عصم ولم يقل عصما وذلك قليل في الكلام[1].

ويمكن عد ذلك من الاخطاء النحوية الجائزة التي اضطر الشاعر إليها لركوب القافية التي تكررت في المقطع.

2. صرف الاسم الممنوع من الصرف:

يشيع على السنة الشعراء صرف الاسم الممنوع من الصرف، وهذا جائز في الضرروات الشعرية.

وحيدر محمود واحد من الذين صرفوا الممنوع من الصرف لا سيما في الاسماء المؤنثة، وصيغ منتهى الجموع وبخاصة ما كان على وزن فعائل، فقد وردت مصروفة مرات عديدة ومن ذلك:

فاطمة، غزة، صحائفا، قلائد، وحقها جميعاً، المنبع.

يقول حيدر:

كأن خولة

في جلباب "فاطمة"[2]

ويقول:وابن الوليد

له في غزة، مثل[3]

ويقول: وفي سجل النور، يا اباه سطروا

صحائفا لجدنا..[4]

ويقول: حجارتها، للمؤمنين

قلائد[5]

وهو أحياناً كان يميل إلى منع المصروف من الصرف كما في قوله(صدام)

انا سنرجع.. يا تاريخ.. موعدنا بغداد صدام..فافتح باسمنا الكتبا[6]

---

(1) ابن يعيش، شرح المفصل، ج9، ص69.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص103.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص103.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة، ص263.

(5) الأعمال الشعرية الكاملة، ص25.

(6) ديوان المنازلة، ص17.

على أن السبب الرئيس في هذه التجاوزات في حدود تقديري، هو اقامة الوزن وحده.

3. قصر الممدود ومد المقصور:

وقصر الممدود قد حدث في الشعر القديم، وقد اتفق البصريون والكوفيون على جوازه في الشعر، ولم يخالف في ذلك احد منهم الا الكسائي الذي يجعل ذلك خاصا بحالة النصب فحسب، والفراء لا يجيز أن يقصر من الممدود ما لا يجوز أي يجيء في بابه مقصورا نحو حمراء، صفراء[1].

والسبب الذي من اجله جوز النحاة القدامى قصر الممدود هو أن المقصور اصل والممدود فرع عليه، فإذا قصر الشاعر الممدود فإنه بذلك يرده إلى اصله، ومن هنا نرى انهم يحاولون ان يفسروا قصر الممدود تفسيرا نصيا أي مرتبطا بالنص، ولكنه تفسير مقرون بالصنعة النحوية.

والشاعر الحديث عندما يقصر الاسم الممدود في شعره أنما يجري في ذلك على السنن القديم ولكنه في الوقت نفسه يكون ذا وظيفة نصية. وقد جاء الاسم الممدود مقصورا عند حيدر في الكلمات التالية:

حنا في حناء لقا في لقاء، السما في السماء، ابا في اباء، صنعا في صنعاء.

يقول حيدر:

فالفضاء الرحب عطر

والثرى الطاهر.. حنا[2]

ويقول:

اتذكر؟

كيف كان فرحة الاقصى

بلقيا جيشك الظافر؟[3]

يقول:

واذا بـــه مـــن نـــصف اغنيـــة   وعـــد الـــسما لـــلارض والامـــل[4]

ويقول:

---

(1) ابن الانباري، الانصاف في مسائل الخلاف، مسألة رقم 109.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص242.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص52.

(4) ديوان المنازلة، ص8.

في كفه من صلاح الدين سيف فدى   وفي الشرايين من حطين، نهر ابا[1]

ويقول:

والبستها ذرى صنعا عباءتها   والنيل يقرأ(بسم الله مجريها) [2]

وأنني ارجح أن يكون الشاعر مال إلى هذه الظاهرة لاقامة الوزن ولوظائف ايقاعية داخل النص.

اما مد المقصور فاختلف النحويون القدامى في ذلك، فعلى حين يجيزه الكوفيون في الشعر يمنعه البصريون، وحجة البصريين قائمة على اصول الصنعة النحوية، لأنهم يرون أن مد القصور ليس براد له إلى اصل فضلا عن انه ثقيل.

وقالوا عن الشواهد التي اعتمد عليها الكوفيون في اجازة مد المقصور في الشعر أنها ابيات غير معروفة، وغير معروف قائلها، ولا يجوز الاحتجاج بها.

وهي على العموم لم ترد عند حيدر محمود الا في كلمة واحدة هي الرضاء وهي قضية نادرة في شعره.

4. تخفيف المشدد وتشديد غير المشدد:

قد يكون تخفيف المشدد في القوافي أو في غير القوافي، وهذه الظاهرة بشقيها قد وردت في الشعر القديم ومن ذلك قول امرئ القيس:

لا وابيك ابنة العامري   لا يدعي القوم اني افر[3]

إذ خفف حرف الراء المشدد في (افر) وانما خففه ليستوي له بذلك الوزن، اذ ليس جائزا ان يأتي بقصيدة واحدة بابيات من ضربين.

وورد عند حيدر ذلك في كلمة (ربي) من التربية بدلا من (ربي) لتنسجم مع الوزن حيث يقول:

يكفي فلسطين.. يا اردن..ان لها   جيشا كجيشك في ساح النضال ربي[4]

---

(1) ديوان المنازلة، ص13.

(2) ديوان المنازلة، ص72.

(3) حسن السندوبي، شرح ديوان امرئ القيس ومعه اخبار المراقسة واشعارهم في الجاهلية وصدر الإسلام، ط7، ص94.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة، ص489.

ووردت في الاسماء المنسوبة إلى فلسطين في قصيدة 'ايوب الفلسطيني' وكان الواجب أن يقول الفلسطيني

يقول حيدر:

ومن اصلابهم جاء

(ايوب الفلسطيني!) [1]

5. **قطع همز الوصل:**

هذه الظاهر قديمة في الشعر 'واكثر ما يكون اول النصف الثاني من البيت:

قال حسان:

لتـــــسمعن وشـــيكا في ديــــاركم   الله اكـــبر ياثـــارات عثمانــــــا[2]

فقطع الالف لاضطرار القارئ أن يقف على آخر الشطر الأول.

ولقد كرر حيدر محمود في النداء هذا القطع في لفظ الجلالة (الله)حيث يقول:

ونحن..يا الله

كم نحن..مؤدبون!! [3]

ويقول:

وتظل كلمة لا اله سواك

يا الله..

مسموعة.. [4]

وإن التفسير الاقرب إلى واقع اللغة أن لفظ الجلالة فيه معنى الاستغاثة والطلب بتذلل، ولما كان الناطق في موقف يتطلب مثل هذا الخشوع، يقف عليها قاطعا اياها لجذب الانتباه، وحتى يعطي لها دلالة خاصة تختلف عن كونها همزة وصل.. ومن ذلك أيضاً قطع همزة الوصل في الألفاظ التالية:

اغضب، أضرم، البيوت، اعملوا

يقول: إغضب، فان النفوس اشتاقت الغضبا[5]

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص73.

(2) محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر، ص88.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص142.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة، ص53.

(5) ديوان المنازلة،ص11.

ويقول: وأضرم النار فينا، فهي خامدة[1]

ويقول: البيوت تموت من البرد

ويقول: اعملوا

ايها التافهون

اننا لن نجوع

ولكن! [2]

6. كتابة الالف مقصورة على غير المشهور في لفظتي (عدا، ذرا)

اذا اخذ الشاعر بما قاله الكوفيون من وجوب كتابتها بالإلف المقصورة، وخالف الشائع عند البصريين حيث قالوا بان ما كان على وزن فعل أوفعل ومضارعة واوا كتب بالالف العصوية. وفي ذلك يقول د. عبد الفتاح الحموز:

ذرا: تكسير ذروة وذورة والفعل ذرا يذرو

العداء الاعداء: لام هذه اللفظة واو، وكتبت بالياء المهملة في مظان المقصور والممدود وغيرها على المذهب الكوفي لكونها من باب فعل[3].

يقول حيدر محمود: ايها الحلم الذي وافى

وقد ظن العدى

ان لن يوافي[4]

ويقول:

ان افلت الصدر

من سهم العدى.. فله

في الظهر من اهله

مليون سكين! [5]

ويقول:

---

(1) ديوان المنازلة، ص11.

(2) ديوان المنازلة، ص38.

(3) انظر د. عبد الفتاح الحموز، فن الاملاء في العربية، ص ص 531-536، والصفحات 539، 544.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة، ص111.

(5) الأعمال الشعرية الكاملة، ص77.

فيـــــا كنائنهـــــا..كـــوني كنائنهـــا ومـــن ذرى الازهـــر الـــشماء ضـــميها[1]

ويقول:

وباركي المواكب المندفعة

إلى الذرى[2]

ويقول:

يهدي السراة الصاعدين إلى الذرى[3]

ويقول:

له البحر.. والشطآن

والنهر.. والذرى[4]

7. **جمع بعض الألفاظ جمعا مخالفا للقياس وغير موجود في المعاجم.**

وهذا الألفاظ كثيرة في شعره حيدر ومن ابرزها:

شرد- اذا جمع شريد على شرد في قوله:

واهاليه، شرد في العراء[5] وهو ما لم اقع عليه في المعاجم.

نياق-اذ جمع ناقة على نياق في قوله:

واسترجعت امها

وحليب النياق! [6]

والصواب: ناق، نوق، اينق، انواق[7]

8. **تعدية بعض الافعال بحروف جر غير صحيحة، ومن هذه الافعال:**

اشتاق – اذ عداه الشاعر باللازم في قوله:

ان الحجر الاسود

---

(1) ديوان المنازلة، ص72.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص255.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص261.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة، ص150.

(5) الأعمال الشعرية الكاملة، ص289.

(6) ديوان المنازلة، ص32.

(7) المعجم الوسيط، مادة ناق.

يشتاق كثيرا لمحمد.. [1]

في حين ان هذه الفعل يتعدى بالى وليس باللام[2]

عاد- اذ عداه الشاعر باللام في قوله:

وتعود الصحراء العربية عندئذ

للتمر[3]

والصواب عاد اليه[4]

وهناك ظواهر لغوية مختلفة اوردها بشكل مجمل منها اهتمام حيدر محمود باشباع بعض الضمائر: فيكمو، تلقاهمو، نفوسهمو، اعلاهمو،اذكاهمو، حيث يقول:

فيكمو من صخورها شدة البأس[5]

كيف تلقاهمو..وتدري البنود[6]

يذهبون معا..

إلى نفوسهمو.. من دون اضغان[7]

وادمنوا الخوف من اعدائهم فاذ اعلاهمو همة.. اذكاهمو هربا[8]

وهي اضافة إلى ما تدخله من احاسيس نفسية تخترق اعماق الشاعر تضفي على اللفظة موسيقية متسطابة.

واهتمام حيدر أيضاً باشباع فتحة (انا) في الوصل، اذ كان الشاعر إذا وقف على الضمير (انا) اشبع النون فيه، والالف (في رأي القدامى) واشباع الالف ناتج عن اشباع فتحة النون فإذا وصلت بانت الحركة فاستغنى عن الالف لذلك نلاحظها في القرآن الكريم قد وضع عليها دائرة مفرغة لحو:

أنا خير منه[9]

---

(1) ديوان المنازلة، ص32.

(2) المعجم الوسيط، مادة شاق..

(3) ديوان المنازلة، ص30.

(4) لسان العرب، مادة عاد.

(5) الأعمال الشعرية الكاملة، ص491.

(6) الأعمال الشعرية الكاملة، ص496.

(7) الأعمال الشعرية الكاملة، ص119.

(8) ديوان المنازلة، ص61.

(9) سورة الأعراف، اية 12.

على ان الشاعر حيدر محمود استخدم انا استخدما كالمعتاد دون اشباع في قوله:
انا الآن عندك..
يغمرني الدفء..[1]
والذي اميل اليه ان الشاعر كان يضطره السياق الى ذلك بحيث لا يسد أحد الاستعمالين مسد الآخر، فهو عند ابراز صورة التحدي يقول:
وانا في طريقي اليك
وقعت بايدي الصعاليك[2]
وذلك لاثبات الذات المعاندة المصرة على التحدي.
وهو كذلك يشبع أنا في موقف التذلل للمحبوب، وكيف أنها غيرت مسيرة حياة سابقة بقوله:
أنا.. قبل عينيك
كنت شراعا، مضاعا[3]
ومن هنا جاء تكرار هذه ال- (انا) مرة اخرى ليبين لها انها كانت له كل شي.
من هنا يتبين لنا ان الشاعر استخدام لنا المشبعة لغرض بلاغي على حسب ما يقتضيه الموقف الانفعالي.
ومن الظواهر اللغوية أيضاً أن الشاعر حيدر محمود حذف النون من المضارع المجزوم على لغة من يحذفها في الجزم فردد:
ولم يك، مثل كل الآخرين[4]
وهو حذف جائز اذا ورد في القرآن الكريم.
واستخدم (إذا وإذ) الفجائيتين بصورة لافتة للنظر:

دبابـــــة، فاذاعـــــة، فـــــإذا	بالفـار مـن سـاح الـوغى بطـل[5]
ويـــدور دورتـــه الزمــــان..وإذا	بـالجـنة الخـضـراء..معتقـــل[6]

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ص380.
[2] الأعمال الشعرية الكاملة، ص336.
[3] الأعمال الشعرية الكاملة، ص456.
[4] الأعمال الشعرية الكاملة، ص443.
[5] ديوان المنازلة، ص7.
[6] ديوان المنازلة، ص8.

وإذا بـــــه.. مــــــن نـــصف اغنيـــــة وعــد الــسما لــلارض...والأمـــــــل[1]
اذا دعـــــوا لقتـــــال، لم تجـــــد أحـــــد مــنهم. وإذا ينتهــي. مــا اكثــر الخطبــا[2]

واستخدم ال التعريف مع بعض وهذا خطأ شائع اذ ان (غير، سوى، بعض) ملازمة للاضافة فلا تزيد ال التعريف الاسم تعريفا لان المضاف نوع من المعرفة:

قد اله البعض فيه الزيف، والكذبا[3]

واستخدم اسم الاستفهام متأخرا وهذا جائز في العربية، إذ ان اسماء الاستفهام لها حق الصدارة:

الحصار لمن؟[4]

وقدم الخبر على الاسم الموصول الذي هو اسم الفعل الناقص

ويصير اولنا الذي يصل[5]

واستخدم صيغا تعجبية سماعية غير مألوفة في العربية نحو:

الله.. كم ضربت في الظهر وحدتنا من كارهيها..وحتى من محبيها[6]

وخفف الهمزة في بعض المواقع نحو: مباديها، يطفيها

كم دون كلمتها اعطت.. وكم بذلت

من الضحايا..دفاعا عن مباديها[7]

واعذب الشعر انقاه، واصدقه

واطيب النار، ما لا شيء يطفيها[8]

ونسب إلى واشنطن واشنطوني وكان عليه ان يخفف هذه النسبة بقوله: واشنطني.

لاحظ شيخ الإسلام الواشنطوني[9]

---

(1) ديوان المنازلة، ص8.

(2) ديوان المنازلة، ص16.

(3) ديوان المنازلة، ص15.

(4) ديوان المنازلة، ص32.

(5) ديوان المنازلة، ص7.

(6) ديوان المنازلة، ص70.

(7) ديوان المنازلة، ص79.

(8) ديوان المنازلة، ص81.

(9) ديوان المنازلة، ص32.

وسهل في النسبة إلى فلسطين وقال فلسطيني وهذا تجاوز واضح اضطرته اليه القافية:

وانا من قبل

ومن بعد..

فلسطيني! [1]

وكرر كلمة (بين) في قوله:

تضيق المسافة

بين الميحط، وبين المحيط[2]

وهذا غير جائز في العربية في بين إذ لم تضف إلى ضمير حتى يكررها، وكان الصواب أن يقول: تضيق المسافة بين المحيط والمحيط.

واستخدم الشاعر(حتى) استخدامات مختلفة، فاستعملها عطفا، وحرف جر، وكان الصواب ان يقول: تضيق المسافة بين المحيط والمحيط.

واستخدم الشاعر(حتى) استخدامات مختلفة، فاستعملها عطفا، وحرف جر، وحرف نصب، ومرادفة كي التعليلية، وهي كلها استعمالات جائزة عند ابن هشام الانصاري[3] الا في حالة واحدة تشبه الاستعمال العامي في قوله:

فحتى الغزل الناعم..

بين الاخوة..الاعداء

بالفصحى..

صياح..! [4]

كما ظهر عنده استعمال الا (ان المدغمة بـ لا) وعل في لعل، وإما بمعنى إذ ما:

واقسمت السيوف له

به.. الا تدنسه[5]

فليجر...

---

(1) ديوان المتازلة، ص57.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص63.

(3) ابن هشام الانصاري، مغني اللبيب، عن كتاب الاعاريب، ج1، ص122-131.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة، ص130-131.

(5) الأعمال الشعرية الكاملة، ص53.

على نباتا مات من ظمأ.. [1]

وذكر بعض الكلمات المؤنثة مثل (السوق) البئر):

احاول الفهم:

هذا السوق اتعبني.. [2]

كان البئر عميقا جداً.. [3]

وحذف ضمير الشأن نحو:

وتعلم أن لم تضم الحنايا

سواك..! [4] أي وتعلم أنه

واستخدم ياء النداء مع الفعل كما في قوله:

وانت (يا سلمك الله) الملاك المنزل!!) [5]

والأصوب أن لا تدخل النداء إلا على الاسم، ويمكن أن اجد للشاعر مخرجا اذ انه قصد أن يقول: يا من سلمك الله أو يا المسلمة من عند الله وهو اسلوب يجذب اذن السامع لهذه المخالفة النحوية.

ومن الاستعمالات الفصيحة عند حيدر محمود استخدام الفعل الماضي مع لا النافية نحو:

لا خربت لكم

بيوت.. [6]

وهذا من اجل الدعاء

وبعد..

فقد كان حيدر واحدا من الشعراء الاردنيين القلائل الذين اهتموا بالمفردة اللغوية وبالصياغة والتركيب اهتماما بالغا، واستطاع ان يجاري حركة التجديد والحداثة في الوطن العربي، واثبت اصالة الشعر الاردني في مجال المفردة الشعرية التي عايشت المواطن اينما كان، ومزج في لغته الشعرية العامية والفصيحة والمثل والاهزوجة الشعبية والمفردة الساخرة والبذيئة فصنع من ذلك قاموسا شعريا خاصا به، والذي يمكن ان اعده بذلك رائد التجديد في القصيدة الأردنية الحديثة دون منازع.

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص124.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص80.

(3) الاعمال الشعرية الكاملة، ص331.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة، ص383.

(5) الأعمال الشعرية الكاملة، ص473.

(6) الأعمال الشعرية الكاملة، ص152.

مصادر الدراسة

- القرآن الكريم
- ابن الانباري (ابو البركات): الانصاف في مسائل الخلاف، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية.
- ابن مالك: شرح الكافية الشافية، تحقيق د. عبد المنعم احمد هريدي، دار المأمون للتراث، 1982.
- ابن منظور: لسان العرب، بيروت، دار صادر.
- ابن هشام (جمال الدين الانصاري): مغني اللبيب عن كتاب الاعاريب، ج1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار احياء التراث (بلا سنة وطبعة).
- ابن يعيش (موفق الدين يعيش بن علي): شرح المفصل ج9، عالم الكتب، بيروت، (بلا سنة وطبعة).
- احسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة.
- حسن السندوبي: شرح ديوان امرئ القيس ومعه اخبار المراقسة واشعارهم في الجاهلية وصدر الإسلام، ط7، المكتبة الثقافية، بيروت 1982.
- حيدر محمود: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات مكتبة عمان، عمان 1990.ديوان المنازلة، ط2، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان.
- رجاء النقاش، ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء، ط1، دار سعاد الصباح، الكويت، 1992.
- شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ط7، دار المعارف.
- عبد الفتاح الحموز: فن الاملاء في العربية، دار عمار، عمان 1993.
- عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر (وقضاياه وظواهره النفسية والمعنوية) ط2، دار العودة، بيروت، 1972.
- علي عشري زايد: لغة القصيدة الحديثة، مكتبة دار العروبة، الكويت، 1981.
- مجمع اللغة العربية المصري: المعجم الوسيط، ج2، المكتبة العلمية طهران.
- محمد حماسة عبد اللطيف: ظواهر لحوية في الشعر الحر (دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور) ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1990.
- مصطفى السعدني: البناء اللفظي في لزوميات المعري، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1980.

د. فايز القرعان

الألوان ودورها البلاغي في إنتاج الدلالة
شعر حيدر محمود نموذجاً

الألوان ودورها البلاغي في إنتاج الدلالة
شـــعر حيدر محمود نموذجاً*

- 1 -

أخذت الألوان اهتماماً خاصاً في الخطاب الأدبي: قديمة وحديثة، حتى أصبحت ظاهرة أسلوبية تطبع نصوصه بطابع خاص يتمثل في إنتاج الدلالات السياقية والنصية وقد أصبحت علامة على اللغة الأدبية، ودخلت الشعرية من أوسع أبوابها، ولعل هذا ما دفع بيير جيرو إلى القول "يهتم الأسلوب باللغة الأدبية وحدها، وبعطائها التعبيري. فمن ذلك مثلا: "الألوان". إنها، كما يقال، تستخدم كي تقنع القارئ، وتنال إعجابه، وتشد انتباهه، وتصدم خياله بإبراز أكثر حدة، وأكثر غرابة، وأكثر طرافة، وأكثر جمالاً"[1].

لم يكن البلاغيون القدماء بعيدين عن ملاحظة هذه الظاهرة اللونية، فوقفوا على استخدامها بوصفها ظاهرة بلاغية، وعالجوها ضمن مسارين: مسار يدرسها من حيث هي استخدام دالات تقيم فيما بينها علاقات لغوية تنتمي إلى الاقتراب أو الابتعاد. ومسار يدرسها من حيث انتماؤها إلى منطقة إنتاج الدلالة أو المعنى داخل النص.

وقد تمثل المسار الأول في رصد البلاغيين للعلاقة القائمة بين دالات الألوان، فحددوها بعلاقة التضاد وأدخلوها في بنية الطباق، يقول ابن رشيق: "وقال الرماني وغيره: السواد والبياض ضدان، وسائر الألوان يضاد كل منهما صاحبه إلا أن البياض هو ضد السواد على الحقيقة؛ إذ كان كل واحد منهما كلما قوي زاد بعداً عن صاحبه، وما بينهما من الألوان كلما قوي زاد قرباً من السواد، فإن ضعف زاد قرباً من البياض، وأيضاً فلأن البياض منصبغ لا يصبُغ، والسواد صابغ لا منصبغ، وليس سائر الألوان كذلك ؛ لأنها كلها تصبغ وتنصبغ، انقضى كلامهم، وهو بين ظاهرة لا يخفى على احد وإنما أوردته إبطالا لزعم من زعم أن أفضل مطابقة وقعت قول عمرو بن كلثوم:

بأنــا نــورد الرايــات بيــضاً ... ونــصدرهن حــمراً قــد روينــا[2]

---

(1) الأسلوبية، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، حلب – سوريا، ط2، 1994م، ص17.

(2) . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الله، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط5، عام 1401هـ / 1981م، ج 2 ص11.

ويبدو أن ابن سنان الخفاجي قد وقف من الألوان موقفا يشبه موقف ابن رشيق، فلم يقبل بغير السواد والبياض في علاقة التضاد في بنية الطباق، غير أنه أدخل الألوان الأخرى في علاقة المخالف، ورأى أنه يقترب من التضاد، يقول: فأما – المخالف – وهو الذي يقرب من التضاد، فكقول ابي تمام:

تردّى ثياب الموت حمراً فما أتى | لها الليل إلا وهي من سندس خضر

فإن الحمر والخضر من المخالف، وبعض الناس يجعل هذا من المطابق. وكذلك قول عمرو بن كلثوم:

بأنا نورد الرايات بيضاً | ونصدرهن حمراً قد روينا

وقول الوليد بن عبيد البحتري:

وإلا لقيت الموت أحمر دونه | كما كان يلقى الدهر أغبر دوني

والصحيح أنهم يعتبرون في التضاد استعمال الألفاظ، والأحمر، والأبيض ليسا بضدين على عرفهم، وإنما ضد البياض السواد على ما ذكرناه آنفا[1].

وقد أدخلها ابن الأثير الحلبي في علاقة التغاير عند حديثه عن المقابلة، يقول: "وأما مقابلة الشيء بغيره.. ومثله قول الشاعر:

فإنا نورد الرايات بيضاً | ونصدرهن حمراً قد روينا

فقوله نورد ونصدر ضدان متقابلان، وقوله بيضاً حمراً مقابلة الشيء بغيره، لأن البياض ليس له ضد إلا السواد، وبقية الألوان إنما يقال فيها متغايرة؛ لأنها تصبغ وتنصبغ بخلاف الأسود والأبيض، فالأسود يصبغ ولا ينصبغ، والأبيض ينصبغ ولا يصبغ، فحسن أن يكونا ضدين بخلاف بقية الألوان[2].

وأما المسار الثاني، فقد تحدث عنه البلاغيون ضمن حديثهم عن مصطلح (التدبيج). وقد ولجوا فيه منطقة الدلالة التي يعتمد إنتاجها على الكناية والتورية. يقول ابن أبي الأصبع المصري: "وهو أن يذكر

---

(1) سر الفصاحة، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، مصر، عام 1489هـ / 1969م، ص196.

(2) جوهر الكنز، تلخيص كنز البراعة في آداب ذوي البراعة، تحقيق: الدكتور محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، دون تاريخ، ص87-88.

الشاعر أو الناثر ألواناً بقصد الكناية بها أو التورية بذكرها عن أشياء من مدح أو وصف أو نسيب أو هجاء أو غير ذلك من الفنون، أو لبيان فائدة الوصف بها"[1] قد تابعه في هذا الفهم ابن الناظم[2]، وشهاب الدين بن محمود الحلبي[3]، و صفي الدين الحلبي[4]، ابن الأثير الحلبي[5]، ولم يخرجوا عنه. ولا شك في أن فهم المصري للدور الذي تأخذه الألوان في البنية الأسلوبية للنص الأدبي يدخله في دائرة التجاور التي تجمع بين الدال المكنى به والمعنى المكنى عنه (الدلالة)، يقول نيروب (Nyrop) في تعريف الكناية: "هي انتقالية من تصور إلى آخر يرتبط مضمونه مع التصور المعطى برابطة التجاور"[6]؛ أي أن استخدام الدال الكناني يستدعي معنى أو دلالة (مكنى عنه) يجاوره في منطقة الخطاب التي يتم فيها إنتاج الدلالة، وقد أشارت البلاغة العربية إلى شيء من هذا المفهوم فادعت أن الدال الكناني (المكنى به) يرتبط بالدلالة ارتباط تلازم، إذ عرفت الكناية بأنها "ترك التصريح بالشيء إلى مساويه في اللزوم لينتقل منه إلى الملزوم، كما تقول فلان طويل النجاد لينتقل منه إلى طول القامة"[7].

ولا شك في أن الربط بين دالي هذه الكناية ودلالتها ربط يتعدى علاقة الملازمة إلى علاقة المجاورة التي تحكمها في العادة دائرة أسلوبية أخرى هي دائرة الإشارة والإيحاء إلى الدلالة التي ينتجها بالدال الكناني، وذلك أن هذه الدلالة تتعدى في بعض أحوالها علاقة التلازم بالدال الكناني إلى علاقة المواضعة أو الافتراض التي تجعل الدلالة مرتبطة بالدال الكناني، وبالتالي تكون هذه العلاقة مستندة إلى ثقافة مستخدم الدال الكناني التي يمكن أن ندعوها بـ (ثقافة المواضعة)؛ لأن أصل العلاقة بين طرفي الكناية (المكنى به – المكنى عنه) تكون كما يقول أ. هنري: "روابط توجد فعلياً في العالم الخارجي وفي عالم مفهوماتنا"[8].

---

(1) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق: الدكتور حفني محمد شرف الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، دار إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، سنة 1383هـ الجزء الرابع، ص532.

(2) المصباح في المعاني والبيان والبديع، حققه وشرحه ووضع فهارسه: د. حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب ومطبع

(3) حسن التوسل إلى صناعة الترسل، تحقيق ودراسة: أكرم عثمان يوسف، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، دار الرشيد للنشر، سنة 1980م، ص319.

(4) شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تحقيق: د. نسيب نشاوي، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، دمشق، 1402 هـ - 1982م، ص290.

(5) جوهر الكنز، ص228-229.

(6) الصورة الأدبية، فرانسوا مورو، ترجمة عن الفرنسية وقدم له: د. علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع – دمشق، 1995م ص72-73.

(7) المصباح في المعاني والبيان والبديع، ابن الناظم، ص146.

(8) الصورة الأدبية، فرانسوا مورو، ص73.

ويبرز دور الإشارة والإيحاء في الشكل البلاغي (التورية) الذي شكل الأسلوب الثاني في مفهوم التدبيج عند البلاغيين، ذلك أن التورية لديهم تقوم على استخدام الدال الذي ينتج معنى فيستخدم المتكلم معنى منهما في ظاهرة البنية الأسلوبية، يهمل الآخر، ويكون مراده ما أهمل منهما لاما استخدم[1]. فيبدو بالتالي أن الدور الدلالي للدال اللوني (في مفهوم التدبيج) يقوم على مبدأ الإشارة والإيحاء.

وقد أدخل هذا المسار الألوان في دائرة الموضوع بمختلف حقوله العامة من مثل المدح، والهجاء والنسيب، وغيرها؛ مما يثير مسألة أسلوبية مهمة تبرز في النصوص الأدبية التي يتشكل فيها اللون، ذلك أن تشكل الدلالات بناء على استخدام الألوان يحتاج إلى النظر في النص من حيث تشكل الموضوع في منطقة نصية تضبط إنتاج الدلالة التي تترتب على دور الألوان. كما أبرز الدور الجمالي الذي تقدمه الألوان في عملية الوصف التي تقود النصوص إلى منطقة التصوير انطلاقاً من تشكيل الشكل الكناني الذي يدخل في عملية التصوير الفني للنصوص الأدبية.

ويبدو أن المصري كان على وعي للقيمة الدلالية للألوان التي نستطيع أن ندركها من تحليلة لقوله تعالى:﴿وَمِنَ ٱلْجِبَالِ جُدَدٌۢ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَٰنُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ﴾ [2] يقول: "فإن المراد بذلك – والله أعلم – الكناية عن المشتبه والواضح من الطرق، لأن الجادة البيضاء هي الطريق الملحوب التي كثر السلوك فيها جداً، وهي أوضح الطرق وأبينها، ولهذا قيل: ركب بهم المحجة البيضاء ودونها الحمراء، ودون الحمراء السوداء التي كأنها في الخفاء والالتباس ضد البيضاء في الظهور والوضوح. ولما كانت هذه الألوان الثلاثة في الظهور للعين طرفين وواسطة، فالطرف الأعلى في الظهور البياض والطرف الأسفل في الخفاء السواد، والأحمر بينهما على حكم وضع الألوان في التركيب، وكانت الوان الجبال الثلاثة في الظهور للعين طرفين وواسطة، فالطرف الأعلى في الظهور البياض والطرف الأسفل في الخفاء السواد، والأحمر بينهما على حكم وضع الألوان في التركيب، وكانت ألوان الجبال لا تخرج عن هذه الألوان الثلاثة، والهداية بكل علم نصب للهداية تنقسم هذه القسمة، أتت الآية الكريمة على هذا التقسيم، فحصل فيها التدبيج وصحة التقسيم"[3] لا شك في أن ربط المصري بين الأبيض والوضوح، والأحمر والاشتباه، والأسود والخفاء، إدراك منه طبيعة العلاقة بين اللون، وما يؤديه من دور دلالي، والموضوع المتحدث عنه كما في الآية الكريمة. فالجادة في الجبال إذا ما كثر طروقها، تصبح صورتها واضحة للعيان مدركة من الرائي بصفة سلوكها وصلاحها للطروق. واللون الأبيض يستطيع أن يقوم بهذا الدور الدلالي ؛ لذا استخدمته الصياغة القرآنية. وأما إذا قل طروق هذه الجادة، تكون أقل وضوحاً للعيان من سابقتها. وإذا كانت كذلك فإنها تصبح مشتبهة ؛ لذلك وصفت

---

(1) جوهر الكنز، ابن الأثير الحلبي، ص111.

(2) فاطر، الآية: 27.

(3) تحرير التحبير، ص532.

بلون يستطيع أن يؤدي الدور الدلالي الذي يقود إلى صفة الاشتباه فكان اللون الأحمر. ويبدو أن منطلقه في فهم الدور الدلالي للألوان متأت من منطقتي ثقافة المواضعة التي تشير بالأبيض إلى الوضوح والشفافية، وبالأسود إلى الخفاء والتعمية، ومنطقة الملازمة التي تقرب بين طبيعة اللون من حيث درجات كثافته التي تقود إلى الوضوح والتعمية مرروراً بالأقل وضوحاً.

وقد تتبع العلوي خُطى المصري في إدراج الألوان في مصطلح التدبيج، وبين القيمة البلاغية لها في الخطاب الأدبي، يقول، "وله (التدبيج) في البلاغة موقع عظيم وهو يكسب الكلام البلاغة ويزيده حلاوة"[1]، ويقول في موضع آخر: "وله أصل في البلاغة راسخ، وفرع في الفصاحة باسق شامخ"[2]. غير أنه لم يبين كيفية هذه القيمة التي يتحدث عنها في البلاغة.

ويبدو أن الدراسات البلاغية والنقدية الحديثة أولت الألوان عناية واضحة في مباحثها منطلقة في فهم دورها الدلالي بعيداً عن تصور البلاغة العربية القديمة فتحركت في دراستها في الخطابين الشعريين: القديم[3] والحديث[4] من خلال خطين متلازمين في كثير من الأحيان: الأول ينطلق من كون الألوان مكوناً جزئياً أو رئيساً للصورة الشعرية؛ بمعنى أنها تشارك في الكشف عن أبعاد الصورة الشعرية سواء في النص أو لدى المتلقي، يقول الدكتور عز الدين اسماعيل في معرض حديثه عن تشكيل الصورة في الشعر المعاصر: "إن الوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توتراً في الأعصاب وحركة في المشاعر. إنها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس. لكن المعروف أن الشاعر – كالطفل – يحب هذه الألوان والأشكال، ويحب اللعب بها، غير أنه ليس لعباً لمجرد اللعب، وإنما هو لعب تدفع إليه الحاجة إلى اكتشاف الصورة أولاً، ثم إثارة القارئ أو المتلقي ثانياً. فالشعر إذن ينبت ويترعرع في أحضان الألوان، سواء أكانت منظورة أم

---

(1) الطراز، المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإيجاز، أشرفت على مراجعته وضبطه وتدقيقه جماعة من العلماء، باشراف الناشر، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، سنة 1402هـ 1982 م، ج3 ص78.

(2) المصدر السابق، ج3، ص78.

(3) انظر على سبيل المثال لا الحصر: قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، د. محمد عبد المطلب، القاهرة، 1986 م، ص35 وما بعدها، جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى، د. موسى الرباعي، بحث منشور ضمن كتاب" قطوف دانية مهداة إلى ناصر الدين الأسد" تحرير: د. عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت ط1، 1997 م، ص1351 وما بعدها، وإيقاع اللون الأبيض في شعر بشر بن أبي حازم الأسدي، د. خلف خازر الخريشة، مجلة جامعة أمرى القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، جامعة ام القرى – السعودية، الجزء الثاني، المجلد (15) العدد(25)، شوال 1433هـ / كانون اول 2002م، ص853وما بعدها.

(4) انظر على سبيل المثال لا الحصر: الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، د. يوسف حسن نوفل، دار الاتحاد العربي للطباعة، القاهرة، ط1، عام 1405هـ/ 1985م. وقراءات أسلوبية في الشعر الحديث، د. محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص123 وما بعدها.

مستحضرة في الذهن. وهو بالنسبة للقارئ وسيلة لاستحضار هذه الأشكال والألوان في نسق خاص"[1].

ولعل من أهم الدراسات التي سارت في هذه الاتجاه، وجعلت الألوان مكوناً رئيساً من مكونات الصورة الشعرية في الشعر الحديث، دراسة الدكتور يوسف نوفل في ثمانينيات القرن الفائت، عند ثلاثة شعراء، هم: محمود سامي البارودي، ونزار قباني، وصلاح عبد الصبور، وهي بعنوان "الصورة الشعرية واستيحاء الألوان" وقد رأى أنّ دراسة اللون تقع بين اللفظ والجملة فقال: "ودراسة موقع اللون في الجملة يربط بين اللفظ وموقعه في السياق، انطلاقاً من علم الأصوات اللغوي phonetics إلى علم الصرف Morphology إلى علم النحو Grammer إلى دلالة اللفظ المعجمية، ثم ما جد بفعل تحرك الكلمة ونموها في مجال الدلالة الاجتماعية لإدراك العلاقة بين اللفظ أو الرمز من ناحية،والمعنى أو المدلول من ناحية ثانية، وما يثار من انفعال من ناحية ثالثة"[2]. لا شك في أن هذا التصور يرصد منطلقات دراسة اللون بالاعتماد على جوانب مختلفة: صوتية وصرفية ونحوية من ناحية، وجوانب مدلولية – معجمية، ودلالية من ناحية ثانية. ويبدو أن أهمية هذا التصور في إشارته إلى مجالين لصيقين بإنتاج الألوان للدلالة هما: المجال الاجتماعي الذي يقدم دوراً دلالياً للألوان منبثقاً من ثقافة المواضعة التي يعمل اللون من خلالها. والمجال النفسي الذي يشكل اللون فيه أداة تكشف عن الدور الدلالي النفسي.

وأما الخط الثاني، فينطلق من كون الألوان تشكل قيماً من قيم الشعرية التي تمتد داخل النصوص مشكلة ظواهر أسلوبية فيها، فبحثت الدور الدلالي الذي تؤديه في النص. ولعل من أهم الدراسات التي انجزت في هذا الخط ما قدمه الدكتور محمد عبد المطلب من خلال قراءة في "شعرية الألوان عند (محمد أبو سنة)" في كتابه المعنون بـ (قراءات أسلوبية في الشعر الحديث)[3]. يرى فيه أن توظيف الألوان في الخطاب الشعري الحديث يختلف عنه في الخطاب الشعري القديم، يقول: "ويتصل بهذه القيم التعبيرية قيمة ذات خصوصية واضحة في الشعر الحديث، هي استخدام الألوان فرادى وجماعات، وقد رصد البلاغيون هذه القيمة تحت مصطلح (التدبيج) متتبعين فيها ظواهر الألوان فيما بين ايديهم من نماذج إبداعية، لكن توظيف الشعراء المحدثين يكاد يكون مغايرا "تماما" للتوظيف التراثي، إذ إنه يأخذ عندهم خطوطاً ممتدة من ناحية، ونافذة يطلون من خلالها على عالمهم من ناحية أخرى، ذلك أن التعامل مع الألوان فرادى أو جماعات كان له غواية واضحة في شعرية المحدثين ومتابعة الظاهرة يمكن أن تشكف عن نواتج دلالية لا يمكن لغير الألوان

---

(1) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة – بيروت، ط3، عام 1981م، ص129-130.

(2) الصورة الشعرية واستيحاء اللون، دار النهضة العربية – القاهرة، ط1، 1405هـ 1985م، ص25-26.

(3) قراءات أسلوبية في الشعر الحدث، ص123وما بعدها.

أن تتمكن من استيعاب الظواهر في كليتها أو جزئيتها، ومتابعة خطوطها الممتدة أو المتقاطعة، ومدى توافقها مع المردود المعجمي أو العرفي،ومدى انتقالها إلى دائرة الإسقاطات الرامزة"[1].

لاشك في أن مجمل ما تقدم من تصورات عن الألوان في الخطاب الشعري: قديمة وحديثة، يكشف لنا عن أهميتها من حيث فاعليتها فيه، وقدرتها على العمل في إنتاج الدلالة داخل النصوص الشعرية، فهي تشكل خطاً مهماً من خطوط إنتاج الدلالة، ويشكل الكشف عن هذه الفاعلية إسهاماً في بلورة طبيعة الشعرية في الخطاب الشعري، ومن هنا تأتي محاولة هذه الدراسة في السعي للكشف عن فاعلية الألوان وشعريتها في الخطاب الشعري لدى الشاعر حيدر محمود متمثلا في مجموعتين شعريتين له هما: الأولى: الأعمال الشعرية، الطبعة الأولى التي نشرت عام 2001م. والثانية: عمان تبدأ بالعين، الطبعة الأولى التي نشرت عام 2004م.

إن تحقيق هذه الغاية، وهي غاية الكشف عن المهمة الدلالية التي تقوم بها الألوان، لا بد من أن ينطلق من المناطق النصية التي تشكل الأرضية المناسبة لإنتاج الدلالات، مروراً بحقولها الموضوعية ودالالتها، وتراكيبها، مع الأخذ بما للألوان من ترابطات دلالية تمتد خارج السياق الشعري باتجاه ثقافة المواضعة أو المعارف العامة التي تستقي منها – في العادة – التجارب الشعرية، هذه الثقافة التي تغرس اللون في سياقات دلالية مختلفة تصل إلى حد التضاد في بعض الأحيان، وذلك بحسب الموقف الذي يرتبط به هذه اللون والذي يتواضع أصحاب الثقافة على دوره الدلالي ضمن الموقف الواحد، يقول د. شاكر عبد الحميد في سياق هذا التصور: "مرة أخرى نشير إلى أن اللون الواحد قد تكون له أكثر من دلالة، وقد تكون له دلالات رمزية متعارضة ومتناقضة" دلالة الموت، ودلالة الحياة في الوقت نفسه "فطاقات اللون هائلة غير محدودة، ورمزية الألوان عموماً فيها هذه الإشارة الخاصة للتعدد والتنوع والتجلي والخفاء في الوقت نفسه"[2].

ويبدو أن تجربة حيدر محمود اللونية في أعماله الشعرية تتخذ طابع مداخلة الدلالات الخارجية من ثقافة المواضعة بالدلالات الداخلية في كثير من مواقعها في البنية الشعرية، وإن كنا نجدها في بعض الإحيان تشكل دلالاتها الداخلية دون الامتداد إلى الخارج، وهي بهذا تجعل الألوان دلالات خاصة لا نجدها في ثقافة المواضعة. بدالات السياق من ناحية، ولقدرتها على الحضور في هذه الدالات من ناحية أخرى؛ لنكتشف بالتالي مدى تغلغل الظاهرة اللونية وخطوط إنتاجها الدلالية في تجربة حيدر محمود. ويكون منهج التناول في هذه الدراسة معتمداً على التقاط الألوان التي تشكل خطوط إنتاج الدلالة الرئيسة من خلال ربطها بالحقول الموضوعية، وبالسياقات الشعرية التي غرست فيها.

---

(1) المرجع السابق، ص41-42.

(2) التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، عدد 267، سنة 2001م، ص272.

لدى استقراءنا أعمال حيدر محمود الشعرية وجدنا أن اللون قد شغل من مساحة خطابه الشعري مناطق نصية متعددة بلغ تكراره فيها ما يقرب من مئة وأربع وأربعين مرة، ظهرت فيها الدالات اللونية على مستويين: مستوى يكون فيه حضور اللون في الدالات حضوراً فعلياً، ومستوى يكون فيه حضور اللون حضوراً تقديرياً يظهر في مدلولات دالات غير لونية. مع أن هذا التكرار قد يزيد مجموعة إذا ما أضفنا إليه دالات لونية غير محددة المدلول مثل (لون عيوني، ولون الحجارة، ولون العباءات وغيرها) وقد استخدمتها الصياغة الشعرية في مناطق نصية متعددة وصل تكرارها إلى واحد وعشرين مرة. وحتى نتصور أبعاد هذه المساحة الشعرية نرصد هذه الألوان في الجدول الإحصائي الآتي:

اللون	مجموع تكراره	نسبته المئوية
الأسود	42	
الأحمر	42	
الأخضر	29	
الأبيض	12	
الأسمر	8	
الكالح	3	
الأزرق	2	
البنفسجي	1	
العسلي	1	
الكستنائي	1	
الأصفر	1	
البرتقالي	1	
الوردي	1	
المجموع الكلي	144	

إن قراءة الجدول تقودنا إلى أن الألوان التي تشكل خطوط الإنتاج الدلالي الرئيسة في تجربة حيدر محمود خمسة ألوان هي: الأسود، والأحمر، والأخضر، والأبيض، والأسمر، وذلك اعتماداً على مجموع تكرار كل منها مقابل سائر الألوان - ابتداء من اللونين الكالح الذي تكرر ثلاث مرات والأزرق الذي تكرر مرتين، وانتهاء بمجموعة الألوان البنفسجي وغيره التي تكرر كل واحد منها مرة واحدة – وهي ألوان

لا تشكل ظاهرة أسلوبية في هذه التجربة من ناحية، ولا تشكل خطاً واضحاً لإنتاج الدلالات من ناحية اخرى.

ونلحظ من هذا الجدول أيضاً أن اللونين الأسود والأحمر يتقدمان هذه الألوان من حيث مجموع تكرار كل واحد منهما، غير أن الأسود قد يتفوق على الأحمر، إذا ما أضفنا إليه اللون الأسمر الذي تكرر ثماني مرات بوصفه يقع في دائرته.

- 3 -

يأتي اللون الأسود الخط الأولى لإنتاج الدلالة في الصياغة الشعرية لدى حيدر، وقد غرسته في أربعة حقول موضوعية، كان أولها حقل الجسد الإنساني بلغ مجموع تكراره عشرين مرة توزعت دالاته على العيون والأهداب[1]، والوجه[2]، والظفائر[3]، والكبد[4]. وثانيها حقل الطبيعة وقد تكرر اثنتي عشرة مرة. توزعت دالاته على الليل[5]، والدجى المعتم[6]، والملح[7]. وثالثها حقل الزينة الذي تكرر ست مرات. تمثل في دال الكحل[8]. ورابعها حقل الملابس الذي تكرر أربع مرات. جاء في دالي العقال[9]، والمنديل[10]. لا شك في أننا نلحظ أن الحقل الإنساني متمثلا في الجسد الإنساني وبيئته من ملابس وزينة وطعام (الملح) هو المنطقة الموضوعية الأثيرة لإنتاج الدلالة لدى حيدر، ولكن غلبة دالات الجسد الإنساني تبقى المسيطرة على الحقل الموضوعي مما يشير إلى أن طبيعة إدراكه لفاعلية اللون الأسود ترتبط بالجسد وأعضائه.

يبدو أن الصياغة الشعرية قد تعاملت مع اللون الأسود من خلال عدد من السياقات الدلالية سواء من السياقات الخارجية (ثقافة المواضعة) أو السياقات الداخلية. وقد كان السياق الأكثر ظهوراً هو

---

(1) انظر: الأعمال الشعرية، ص310، 432.

(2) انظر: الأعمال الشعرية، ص336.

(3) انظر: الأعمال الشعرية، ص177، 419.

(4) انظر: الأعمال الشعرية، ص336.

(5) انظر:على سبيل المثال لا الحصر: الأعمال الشعرية، ص166، 273، 297، 374.

(6) انظر: الأعمال الشعرية، ص105.

(7) انظر: الأعمال الشعرية، ص291.

(8) انظر: على سبيل المثال الا الحصر: الأعمال الشعرية، ص167، 168، 281، 429.

(9) انظر:الأعمال الشعرية، ص310، 323.

(10) انظر: الأعمال الشعرية، ص168.

(سياق المواطنة) الذي كان أكثر حضوره في حقل الجسد الإنساني، ويمكننا أن نتابع هـذا الـسياق في قـصيدة بعنوان الكتابة بالدم على نهر الكرامة[1]:

ولأن الدم لا يصبح ماء

...ولأن الشهداء

لا يموتون..

طلعنا، من عروق الشجر المحترق

طلعنا، من ثنايا الأفق

مرة أخرى طلعنا

من جنان الخلد، جئناهم مواكب

العيون السود شطآنٌ

فعدّي.. يا مراكب..

وانشري أشرعة النصر،

على نهر،

الذي كرمى لعينيه أتينا..

لنحارب!

تقدم الصياغة الشعرية، هنا حركة بنائية ابتداء من السطر الأول (ولأن الدم لا يصبح ماء) وانتهاء بالدال (لنحارب)، وقد غرست وسطها اللون الأسود الذي تشكل في الدالين (العيون السود). وقـد بـدأت هذه الحركة بالتكون انطلاقاً من ثابتين عرفيين (من ثقافة المواضعة) متلاحمين في الفعل الشعري، هما (الدم) و(الشهداء). وهما يشكلان علاقة وطيدة بالدال اللوني على المستوى العرفي الذي يقـود إلى معنـى العروبـة التي تترتب على لون العيون السود كما في ثقافتنا الدارجة. فالثقافة العربية تواضعت على أن الدم قوة رابطة بين أبناء النسب المشترك، وقد أفادت الصياغة من هذه القوة فأشارت إليها بـصغية الـرفض (ولأن الـدم لا يصبح ماء)، وهي صيغة تقود إلى دلالة الثبات على فاعلية الدم بوصفه قوة تحقق معنى الانتماء الاجتمـاعي الذي يتحقق في حركة البنية. وكذلك الحال في الدال الثاني (الشهداء) الذي تتوفر فيه الدلالـة العقديـة الـتي تشير إلى أن الشهداء أحياء لا يموتون اعتماداً على الخطاب القرآني الوارد في قوله تعالى: ﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ ٱلَّذِينَ قُتِلُواْ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ أَمْوَٰتًاۢ ۚ بَلْ أَحْيَآءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾[2].

---

(1) انظر: الأعمال الشعرية، ص173.

(2) آل عمران، الآية، 169.

إذ أفادت منه الصياغة فأشارت إليه بديمومة الحياة (ولأن الشهداء لا يموتون) التي تلتقي ديمومة فعل الدم. إن هذه ثلاثية (الدم/ والشهداء/ والعيون السود) تقود الصياغة الشعرية بالتقائها على معنى الديمومة والعروبة إلى سياق الوطنية الذي بدأ بالتكون ابتداء من الدال الفعلي (طلعنا) وهو دال ينتج بسبب الثابتين (الدم والشهداء)، ويحقق حركة الخروج من الداخل العميق الذي يجسده البعد المكاني (من عروق الشجر المحترق) الذي يمثل منطقة محترقة غابت عنها خضرة الشجر وحل محلها السواد الذي تخلفه النار. وتصعد الصياغة حركة البنية برصدها بعداً مكانياً جديداً تتحقق منه حركة الطلوع (طلعنا من ثانيا الأفق)، ثم يتعانق هذا المكان السماوي بمكان الشهداء (الجنان) لتكتمل حركة الطلوع المتصاعدة استجابة للثابتين (مرة أخرى طلعنا..من جنان الخلد) وتكون كلا متحداً للقيام بالفعل الوطني (جئناهم مواكب) ويتحقق هذا التوحد بالوصول إلى منطقة اللون الأسود (العيون السود شطآن) التي تحولت فيها العيون إلى شطآن على وفق بنية التشبيه، وهي تحمل، مع دلالتها على العروبة، سياقاً يقود إلى معنى الاحتضان المكاني الذي تتنامى فيه حركة البنية باتجاه تحقيق معنى المواطنة التي تقود إلى النصر في بحر هذا المكان (العيون السود) ولذلك تربط الصياغة الشعرية الدالات السابقة على دالات اللون بالدالات اللاحقة به في التركيب (فعدي..يا مراكب..)، فالمواكب التي جاءت عبرت شط العيون، بمراكبها لتنشر أشرعة النصر عبر هذا اللون الأسود العربي(وانشري أشرعة النصر، على النهر)، إن تعانق التراكيب بدالاتها في البنية تقود إلى توحد العيون السود بالنهر (إشارة إلى نهر الأردن) ليكتمل سياق المواطنة بالجمع بين الوطن والعروبة الذي لا يتحقق إلا بتحقق الدال (لنحارب).

وترصد الصياغة الشعرية اللون الأسود في سياق آخر هو (سياق الرعاية والإحاطة) من خلال غرسة بحقل الجسد الإنساني وفي العين خاصة، وذلك من خلال محاولة المزج بين بعدي الخارج والداخل اللذين يمثلهما اللون الأسود والعين، ويمكننا أن ندرك هذا السياق في قصيدة بعنوان عمان تبدأ بالعين[1].

أفلا تستأهل هذي الحلوة
أن نحضنها بشغاف القلب؟
وأن نسكنها بسواد العين؟
ونغني في ليلة جلوتها
(ياليلُ..
ويا ليلُ..
ويا عين!)

---

(1) عمان تبدأ بالعين، مطبعة الأجيال، منشورات أمانة عمان الكبرى، عام 2004، ص21-22.

يبدأ النص بإنتاج الدلالة في أسلوب الاستفهام الذي يقودنا إلى معنى الإثبات الناتج من وظيفة البلاغة التي تقود إلى الإقرار بمضمونه. وقد رصد قيمة شكلية لـ (الحلوة) التي بدت عروساً (في ليلة جلوتها) تقودنا إلى مكان تصادم لوني في النص بين الأبيض والأسود، وذلك أن النص يستحضر صورة (العروس) الحلوة التي تجهز لعرسها ليلة الدخلة، والعروس بلباسها تؤول بنا، في ثقافتنا الاجتماعية، إلى منطقة لونية تختلف عن منطقة اللون الأسود التي يحددها النص، وهي منطقة اللون الأبيض- وهي بطبيعة الحال لا تظهر في التكوين الصوري للنص- ولكنها تظل حاضرة لدى المتلقي الذي اعتاد على أن يكون اللون الأبيض لون الزفاف، فهذه العروس التي يكسوها البياض تغرس في منطقة اللون الأسود التي برزت في التركيب (نحضنها بشغاف القلب) الذي يكتنز باللون الأسود المعبر عن قوة الحب لهذه (الحلوة) والشغف بها. ثم تنتقل البنية لتعبر باللون الأسود عن هذا الجانب الشعوري (قوة الحب) في التركيب (بسواد العين)، وذلك أن دلالة سواد العين في ثقافة المواضعة تشير إلى معنى الحفظ والرعاية الذي لحظناه في النص السابق، ولكنها هنا تقوم بممارسة فعل الحب والرعاية معاً، ثم بعد ذلك تؤول إلى دلالة داخلية سياقية خاصة ببنية الخطاب الشعري لدى حيدر، وذلك أن هذه (الحلوة) ما هي إلا (عمان – الوطن) مما يكشف عن فاعلية اللون الأسود التي تؤول إلى دلالة المواطنة التي لا يكتمل الانتماء إليها إلا من خلال تمازج فعل اللون الخارجي (الرعاية) بفعل اللون الداخلي(الموطنة). ولعل من المدهش حقاً ما أبدته الصياغة من استحضار اللون الأسود في الدالات (الصوتية الغنائية) التي شكلت صوت الغناء الشعبي للحلوة (عمان)، وذلك أنها استحضرت اللون الأسود في دال (الليل) الذي تكرر مرتين (يا ليل.. يا ليل) بصورة تكرارية، ثم جاء مرة ثالثة في التراكيب (ليلة جلوتها) ويبدو لي أن هذا الاستدعاء يقوم بتعميق فاعلية اللون من سياق الرعاية والمواطنة، وتعمق الصياغة الترابط بين الغناء ومنطقة اللون الأسود من خلال قفل البنية بدال (العين) الذي يرتد إلى حقل اللون، ولعل مثل هذا الترابط يجعل اللون أكثر فاعلية في سياق الرعاية والمواطنة.

وتمتد الصياغة الشعرية لدى حيدر باللون الأسود إلى سياق آخر في منطقة المواطنة وهو (سياق الانتماء). وقد آثرت حقل الزينة ممتزجاً بحقل الجسد الإنساني لإنتاج هذا السياق. ويمكننا أن ندركه من قصيدة بعنوان 'جراسيا'[1].

بلادي
بلاد العيون التي كحل الله
أجفانها بيديه،
وحتّى أناملها بيديه
ومشط حقل ضفائرها

[1] الأعمال الشعرية، ص419.

بيديه..

لا شك في أننا نلحظ أن الدالات اللغوية التي وردت في هذا النص لا تتضمن اللون الأسود في مستواها السطحي، ولكنها تستحضره في مدلولاتها، وذلك (كحل الله اجفانها..) و(مشط حقل ضفائرها). فالكحل دال يثير بمدلوله اللون الأسود الذي يلون أجفان العيون، والضفائر كذلك دال يثير اللون الأسود. ويبدو أن التجربة الشعرية هنا تفيد من الدلالة القائمة على ثقافة المواضعة التي ترى أن العيون المكحولة بالسواد عيون تنتمي إلى العروبة، وأن الشعر الأسود يقود إلى سياق النص فإننا ندرك أن هذا السياق، يؤول بها إلى دلالة داخلية تحاول تعميق معنى الأنتماء إلى الوطن،وذلك من خلال تكرار دال (بلاد)، ومن ثم تعليق ضمير التكلم والعيون بهذا الدال، فالبلاد بلاد تنتمي إليها الذات الشاعرة التي تنتمي إليها العيون المكحولة بالسواد (بلاد العيون)، من هنا يدخل النص منطقة المواضعة من خلال دلالة الانتماء التي ينتجها اللون الأسود العربي الطابع، ويعمقها في مستوى البنية بربطها بالفاعلية الإلهية التي تشير إلى أن إرادة الذات الإلهية اقتضت أن يكون سواد الكحل إشارة إلى العروبة، وفعلا في الانتماء إليها. وتتعمق دلالة الانتماء عندما يمتد فعل الذات الإلهية إلى حقل سواد جديد هو سواد الضفائر.

وتغرس الصياغة الشعرية اللون الأسود في (سياق الكبرياء) مستفيدة من حقل والملابس، كما في قصيدة بعنوان"رسالة من أم جندي"[1].

نسجت له من الأهداب كوفية
من شعري..
ونسجتُ عقالهُ،
وصنعتُ، من فرحي، له فرساً
وسيفاً من أغانيه..
وقلتُ له، لهذا اليوم، يا ولدي..
نذرتُ ضياء عينيه..
فكن زهوي..
وكن فرحي..
وكن أحلى أمانيه!

تنتج الصياغة الشعرية، هنا، دلالة الكبرياء بالاتكاء على ثقافة المواضعة التي ارتبط بها دالا اللباس (الكوفية والعقال)، وذلك أن هذين الدالين يحملان قيمة اجتماعية تمثل الإحساس بالكبرياء في من يرتديهما، فهما شعارا الاعتزاز بعمق الانتماء إلى الأمة وبالتالي إلى الوطن. ويبدو أن ثمة توافقاً بين هذه

---

[1] الأعمال الشعرية، ص310.

القيمة الرأس موضعهما على الجسد، وذلك أن ارتفاع الرأس ما هو إلا مؤشر على الكبرياء والشموخ مما يجعل هذين الدالين يؤديان الإيحاء نفسه. ومن هذا الفهم لثقافة الدالين غرست التجربة الشعرية لدى حيدر اللون الأسود في هذين الدالين. وقد استمدت تكوينه من منطقة الشموخ الجسدي وهي منطقة الرأس ابتداء من الأهداب السوداء التي تتحرك بتحرك العينين اللتين تنبثان في هذا السياق بكبرياء صاحبهما وشموخه وانتهاء بالشعر الأسود الذي يشكل قمة منطقة الكبرياء والشموخ ؛ ليتعاضد في النهاية كل من الشعر الأسود والأهداب السوداء والكوفية السوداء والعقال الأسود لأداء دلالة الكبرياء السياقية التي استمدت وجودها من ثقافة المواضعة. ويبدو أن التواصل الدلالي بين الخارج والداخل في النص يكشف عن طبيعة البنية الأسلوبية في الخطاب الشعري لدى حيدر في مثل هذا النص على الأقل، وهي بنية تسعى لإنتاج الدلالة في منطقة المطابقة الدلالية بين الخارج والداخل بحيث يتفاعل المرجع الثقافي والبنية السياقية في إنتاج الدلالة وتبقي بالتالي المتلقي في حال تفاعل داخلية – خارجية لعالمين يتطابقان في بنية نصية تكاد تكون مغلقة على الدلالة لأنها تقدمها ؛ أي الدلالة، جاهزة للمتلقي بحيث تلغي لديه حالة الترقب المثيرة لالتقاط ما هو غائب، ويبدو أن المقطع اللاحق لموضع استحضار اللون الأسود يؤكد صدق هذه الملحوظة، ذلك أن دالات البنية التي تشير إلى دلالة الكبرياء وما يترابط بها من مشاعر الفرح والزهو قد امتدت عبر مساحة البنية، وكأنما هي تفسر منطقة الكبرياء التي سبقتها، وهذا ابتداء من (وصنعت من فرحي له فرساً). إن دال (فرساً) في ثقافة المواضعة تشير إلى دلالة الكبرياء والزهو، وقد جلى هذه الدلالة الدال (فرحي)، ثم تزداد المسألة وضوحاً في الدال (أغانيه) الذي امتدت إليه البنية فكشفت به طبيعة تكوينه حال الفرح التي كونت الدال (سيفاً) ثم تتوضح المسألة أكثر في الدالات (فكن زهوي.. وكن فرحي.. وكن أحلى امانيه). لا شك في أن تكوين هذا المقطع في هذه الصورة يكشف عن طبيعة البنية الأسلوبية في النص، وذلك أنها طابقت بين الدلالات الخارجية والداخلية مما يجعل النص مغلقاً في دالاته لا يسمح للمتلقي بأن يكون فاعلا فيها أو مشاركاً في إنتاج دلالاتها.

وقد امتدت الصياغة الشعرية باللون الأسود إلى (سياق التشاؤم) وذلك من خلال حقل الطبيعة متمثلاً في دالي الليل والملح، وحقل الجسد متمثلا في دال الدم. وقد أدى اللون دوره في هذا السياق على مستويين: الأول كان مباشراً في الإشارة إلى الدلالة. والثاني كان عميقاً في تكوين الدلالة. ويمكننا أن ندرك المستوى الأول في قصيدة بعنوان أغنية عربية[1]:

الفجــــر موعــــدها، وموعــــدنا	فاســتعجلي الأشــواق، يــا قبــل
واطــو الليــالي الســود..يــا "أمــلاً	في البــال..معقــوداً بــه الأمــل

---

[1] الأعمال الشعرية، ص374.

تدخل الصياغة الشعرية منطقة التشاؤم، باستحضار اللون الأسود الذي يستدعي من ثقافة المواضعة سياق التشاؤم للتعبير عن السوداوية. وقد عمقت هذه السوداوية بربط هذا اللون بدال(الليالي) الذي يتوافق معه في إنتاج هذه السوداوية. وهي بهذا الربط تكون قد أفادت من دلالته بإدخالها في سياق لتعمل مع دلالتها الداخلية على اكتمال معنى التشاؤم الذي أظهره دال (الأمل)، ذلك أن البنية جعلت للأمل فاعليتين: فاعلية نفسية تتكون (في البال)، وفاعلية حدسية مبنية على التوقع والتنبوء (معقوداً به الأمل)، وقد جعلت الفاعلية الأولى ذات قدرة على تغيير دلالة التشاؤم إلى دلالة الأمل التي تطلبها الذات الشاعرة، وتحاول أن تخلصها من الليل المطبق بسواده والمعاند بفعل التشاؤم الذي يولده التركيب (ستجيء..مهما الليل عاندها).

وأما المستوى الثاني الذي بدأ عميقاً في تكوين الدلالة، فقد تكون من خلال تحولات سياقية داخلية تكشف عن دلالة التشاؤم من تحت سطح البنية للنص. يمكننا أن ندركها في قصيدة بعنوان "الغول.. الصمت..!"[1].

الليل هنا..
قبر يدفن فيه الشاعر نفسه!
الليل رهيب مثل الموت
والشاعر (حين يغني)
يُنقذُ، من أنياب الوحشة،
حسه..
ضحكت عيناهُ..
بكت عيناه..
نبتت فوق جدار السجن القاتل،
زهرة!
وانسربت — من بين تلال الملح الأسود
آه..!
حبة فرح، يا الله

---

(1) الأعمال الشعرية، ص290-291.

تنقذني، من أنياب الغول- الوقت!

تحركت الصياغة الشعرية في رصد حركة التحولات الدالية نحو التشاؤم ابتداء من الدال (الليل) وربطة بالدال (قبر)، وهي حركة تفرض سوداوية المكان الذي يحبس فيه (الشاعر) ذاته، وذلك بجعله هذا المكان يطبق عليها مما يولد لديها الإحساس بالخوف الرهيب الذي يلتقي الموت (مثل الموت) فيسيطر على الحياة ليشلها. ويبدو أن الخطاب هنا قد أدخل هذه الذات في منطقة نفسية تقودها إلى فقدان كل معاني الحياة والأمل والتجدد والنشاط. وهذه الحال تتوافق مع معطيات اللون الأسود في ثقافة المواضعة. غير ان الصياغة الشعرية تنتقل في البنية إلى منطقة تعبيرية جديدة تحاول ان تفرض حالة نفسية مغايرة للحالة السوداوية السابقة، قوامها استدعاء فعل الكلمة؛ ليقودها إلى منطقة الحياة والتجدد والأمل، وذلك في التركيب (الشاعر حين يغني). لا شك في أن هذا الغناء هو فعل الكلمة وسحرها اللذان يسحبان الذات الشاعرة من ظلمة (الليل / القبر/ الموت) إلى منطقة تتغاير مع منطقة هذه الظلمة، وذلك حتى (ينقذ حسه) من (أنياب الوحشة). ويبدو أن هذه المحاولة قد واجهت صعوبات من نوع ما نظراً لطبيعة المنطقة اللونية التي وضعها فيها التجربة الشعرية، وهي منطقة تتكون في دالات (الليل / القبر/ الموت)، وقد أظهرت البنية هذه الصعوبات في طبيعة ترتيب دالاتها إذ جعلت الدال الفعلي (ينقذ) أول البنية ثم انتقلت البنية إلى دالات تشي بالصعوبة الموضوعية التي يواجهها فعل الإنقاذ وهي (أنياب الوحشة) التي تتصل بالثلاثية السوداوية المتقدمة (الليل / القبر/ الموت)، ثم تنتهي هذه البنية بوقوع الفعل (ينقذ) على الدال (حسه)، وهو دال يشكل غاية البنية بإحداث حركة التغيير لدى الذات الشاعرة، وذلك بنقل إحساسها من دلالة التشاؤم إلى دلالة التفاؤل. ثم تواصل البنية هذه التحولات من دلالة إلى أخرى في التراكيب الدلالية اللاحقة للأبنية السابقة، فأحدثت دلالة ثنائية التكوين نتجت عن طبيعة فاعلية الدال الصوتي (الغناء) في منطقة التكوين اللوني في ثلاثية (الليل/ القبر/ الموت)، هذه الثنائية هي (ضحكت/ بكت) وهي ثنائية تقوم على التضاد وفي الوقت نفسه على تشكيل بنية أسلوبية تتفجر فيها دلالة موضعية تشي بمعنى الأمل، وذلك في الدال (زهرة). إن هذه الدلالة تحققت من خلال الدالين (ضحك وبكى) اللذين ما رستهما عينا الشاعر، وقد كان انتاجها في (فوق جدار السجن القاتل) ضمن سيطرة ثلاثية (الليل / القبر/ الموت).لا شك في أن تكون هذه الزهرة (الأمل) في سطح المكان السوداوية التي تحمل في طياتها دلالة التشاؤم إلى منطقة مضادة تحمل في طياتها الأمل والتجدد، غير أن بنية النص تفشل هذا التحرك المتنامي نحو الأمل لتعود به من جديد إلى سياق التشاؤم، وذلك بمحاولة غرس اللون الأسود في حقل موضوعي مهم يلتقي الحقل السابق (الليل) في التركيب (وانسربت- من بين تلال الملح الأسود – آه)، وهو التركيب الذي ولد التحولات الداخلية للبنية نحو دلالة التشاؤم المطبق، فـ (الزهرة/ الأمل) التي نبتت خارج عمق المكان السوداوي انسربت داخل (تلال الملح الأسود). لا شك في أن دال(الملح) دال يحمل دلالات ثقافية تواضع عليها الناس تنتهي إلى

معنى المرارة وانعدام الحياة وإطباق الموت على المكان الذي تتمثل فيه، وأن دال اللون الأسود يحمل أيضاً معنى السوداوية والتشاؤم التي أدركناها فيما تقدم، وأن دال اللون الأسود يحمل أيضاً معنى السوداوية والتشاؤم التي أدركناها فيما تقدم. إن هذا الالتقاء بين الداليين يولد قوة مانعة من تكوين دلالة الأمل، وهي قوة تفرض دلالة التشاؤم، ويمكننا أن نتصور عمق إنتاج هذه الدلالة ضمن حركة التحول الداخلية التي يقوم بها اللون الأسود، إذا ما التفتنا إلى الصفة اللونية التي يحملها – في الأصل – إخفاء اللون الأبيض الذي لم نستطع أن نتلمسه في سطح البنية. ولا شك في أن إخفاء اللون الأبيض في سطح البنية يتواءم مع التحولات الداخلية التي تفرضها البنية على فاعلية اللون الأسود، ولذلك فإن (الزهرة/ الأمل) التي تولدت قبل هذه البنية تتحول بعمق إلى حالة الثلاثية (الليل/ القبر/ الموت) لتكون مطبقة على إحساس الذات الشاعرة، وذلك من خلال تحولها إلى (آه). لا شك في ان هذا الصوت قاد الذات الشاعرة إلى منطقة سوداوية قاتلة لطاقاتها جعلها تتحرك نحو فعل يخرجها من لحظة التشاؤم إلى لحظة الفرح من خلال الصوت الدعائي (حبة فرح، يا الله..) إن الذات تطلب الفرح من الذات الإلهية، وهو فرح يكاد يكون ضئيلا أمام شمولية الإحساس بالتشاؤم. ويبدو أن الصياغة الشعرية أنهت بتركيب يجمل ما سبق من دالات أو يكررها على المستوى العميق (تنقذني، من أنياب الغول – الوقت)، ذلك أن الدال (تنقذني) والدال (أنياب) دالان أسسا لحركة التحول من دلالة التشاؤم نحو سياق الأمل، فالوحشة كانت مسيطرة في المنطقة السوداوية على إحساس الذات الشاعرة، وقد جعلت البنية مكان الوحشة في هذا التركيب دال (الغول) وهو دال يقوم بإحداث معاني التشاؤم بفاعلية أكثر من فاعلية (الوحشة)، ولعل هذا الحلول التركيبي يتواءم مع مسار البنية الأسلوبية في معالجة قدرة اللون الأسود على إحداث دلالة التشاؤم، فالغول قوة فاعلة وطاغية على المكان، وقد أدعت البنية أنها قوة (الوقت).

وقد غرست الصياغة الشعرية اللون الأسود في سياق وجداني يتكئ على الإحساس بالحزن الذي يبدو من مواضعات هذا اللون في الثقافة، وقد كان الليل هو الحقل الأثير لإنتاج هذه الدلالة. ومن الملاحظ ان دلالته الخارجية والداخلية تتوافقان في البنية النصية، إذ نلحظ أن هذا التطابق يتجه من الخارج بكل تفاصيله الدلالية إلى الداخل باتجاه البنية ليشاركها في إنتاج الدلالة. ويمكننا أن ندركها في قصيدة بعنوان 'مرثية رجل بعيد النظر'[1]:

ترجلت قبل الأوان
لماذا ترجلت
كنا على موعد لصلاة الضحى
وانتظرناك،

---

[1] الأعمال الشعرية، ص168-169.

مر النهار الحزين..بغير أذان!
ونام على جرحه الجرحُ،
لا الخيل واردة..فتواسي
ولا الليل..يحمل منديلهُ،
فيواسي..

لا شك في أننا نلحظ أن استحضار اللون الأسود ينتج من ترابطات صورة الليل (ولا الليل..يحمل منديلهُ)، وذلك أن الدال (منديله) يقودنا إلى منطقة المثير اللوني الذي يكشف عن السواد،وتقودنا البنية إلى إدراك أن هذا اللون قد غرس في سياق الحزن الذي تجلى في دالاتها. فالليل لا يحمل سواده (منديله) ليواسي في حالة الحزن التي هيجتها مرثية الغائب، ولعلنا ندرك، هنا، أن الدلالة الداخلية تطابقت مع الدلالة الخارجية التي يحملها السواد.

ويبدو أن الصياغة الشعرية حاولت مرة أخرى استخدام الدلالة الخارجية (الحزن) من خلال جعلها تتوارى خلف البنية، كما في قصيدة بعنوان تنهيدة.. الحزن المعتق[1]:

وحدك الآن،
وبابُ البيت مغلق
والشبابيك التي تنشر شكواك،
أصمت أذنيها
والمدى.. نام
وألقت عتمة الليل:
يديها..
فتدفق..
أيها المسكون بالحزن،
تدفق..

إن الصياغة الشعرية ترصد اللون الأسود في مكونات الصورة الشعرية، إذ برز في دالي (عتمة الليل) اللذين يشيران إلى ظلمة الليل التي طوقت يديها على خاصرة الكون. إن هذا التشكيل الصوري يكشف بطبيعة الحال الحالة اللونية التي تتمثل فيها عتمة الليل، وهي السواد العميق الذي يأخذ فاعليته من الدال الاستعماري (يديها) ذلك أنه يجعل عتمة الليل تتمكن من الإطباق على المكان (خاصرة الكون). إن

---

(1) الأعمال الشعرية، ص120-121.

هذا الرصد للون الأسود ترافقه محاولة انبعاث دلالة الحزن من التركيب (فتدفق.. أيها المسكون بالحزن، تدفق..) لا شك في أن البنية هنا تجعل هذا التركيب ناتجاً بنائيا متعلقاً بصورة عتمة الليل، وهي بهذا الناتج تحاول أن تربط بين اللون الأسود ودلالة الحزن، فالبنية تبدو في هذه المحاولة متجهة باتجاه تعميق الدلالة الداخلية مبتعدة عن الدلالة الخارجية، ولكن الدلالة - كما يبدو لي – مع هذه المحاولة تبقى ظاهرة على سطح البنية.

وترصد الصياغة الشعرية اللون الأسود أخيراً ضمن الدلالة الوجدانية في سياق يقود إلى (الحقد واللؤم) وقد كان حقل الجسد المنطقة الأثيرة لهذا السياق. ويبدو أن هذا الرصد يبقى على وضوح العلاقة بين دلالتي الخارج والداخل كما في قصيدة بعنوان:

"في انتظار تأبط شراً"[1]

وهذا العالم،

مسكون بالحقد على الضعفاء!

وشديد البطش بهم توغل كالوحش أظافره

في الظهر المكشوف

وتمعن في الصدر العاري

الأنياب السوداء!!

لا شك في أن الصياغة الشعرية تدخل في رصد سياق الحقد من بداية البنية (وهذا العالم، مسكون بالحقد على الضعفاء!)، وجعلت العلم يمارس الحقد على الضعفاء، وقد عمقت فعل الحقد بفاعلية اللون الأسود الذي غرس في حقل (الأنياب) التي تشكل مع دلالة اللون السوداوية الأداة الفعلية القادرة على إبراز طبيعة الحقد بفاعلية عالية.

-4 -

يأتي اللون الأحمر الخط الثاني لإنتاج الدلالة بعد الأسود في تجربة حيدر محمود الشعرية، وذلك انطلاقاً من تصورها لقدرة اللون الأحمر على إنتاج الدلالات الخارجية، والداخلية ؛ لذلك اتجهت به إلى خمسة حقول موضوعية. كان أولها حقل الجسد، وقد بلغ مجموع تكراره ثماني عشرة مرة، توزعت الدلالة

---

(1) الأعمال الشعرية، ص51.

على: الدم[1]، والجرح[2]، والكبد[3]. وثانيها حقل النبات الذي بلغ مجموع تكراره سبع عشرة مرة، توزعت دالالة على الورد[4]، والدحنون (شقائق النعمان)[5]، والرمان[6]، والخوخ[7]، والشجر[8]. وثالثها حقل الزينة الذي بلغ مجموع تكراره خمس مرات،وقد جاء في دال الحناء[9]. ورابعها حقل الطبيعة الذي لم يتكرر سوى مرة واحدة في حقل النار[10]. وخامسها حقل المعنويات الذي لم يتكرر سوى مرة واحدة في الدال (الشوق)[11]. لا شك في أننا نلحظ أن هذه الحقول تلتقي بمجملها حقول اللون الأسود باختلاف نوعية الدالات التي أنتجت كل لون منهما ؛ ولعل هذا الاختلاف بطبيعة الحال ناتج طبيعي لأن اللون ينشأ من منطقة موضوعية خاصة به تختلف عن منطقة غيره من الألوان. غير أن الاختلاف بين هذين اللونين هو أن اللون الأحمر قد دخل حقل المعنويات دون أن يدخلها اللون الأسود، ولكن هذا الدخول لا يشكل ظاهرة؛ مما يجعلنا نتبين أن الصياغة الشعرية لدى حيدر محمود ما زالت ترى في الحقول غير المعنوية حقولا مناسبة لإنتاج الدلالات المترتبة على اللون.

وقد رصدت الصياغة الشعرية لدى حيدر اللون الأحمر في عدد من السياقات الدلالية كان أكثرها تكراراً سياق الحياة وانبعاثها، وقد تشكلت في دالات موضوعية مختلفة كالدم الذي كان أبرزها، والوردة، والجرح، والحناء، والدحنون، ويبدو أن إلحاح الصياغة على استخدام موضوع الدم لإنتاج هذا السياق منطلق من فاعلية الدم في إنتاج الحياة من ناحية، ومن قدرته على الإشعاع اللوني الذي يقود إلى معنى الحياة من ناحية أخرى. يمكننا أن ندرك هذا السياق في قصيدة بعنوان نشيد الصعاليك[12]:

وإنني ثم أدري،
أن ألف يد..

(1) انظر على سبيل المثال لا الحصر الأعمال الشعرية، ص76، 97، 269، 445.
(2) انظر على سبيل المثال لا الحصر الأعمال الشعرية، ص122، 203.
(3) الأعمال الشعرية، ص141.
(4) انظر على سبيل المثال لا الحصر الأعمال الشعرية، ص88، 141، 122.
(5) انظر على سبيل المثال لا الحصر الأعمال الشعرية، ص178، 152، 378.
(6) الأعمال الشعرية، ص303، 428.
(7) الأعمال الشعرية، ص360.
(8) الأعمال الشعرية، ص173.
(9) انظر على سبيل المثال لا الحصر الأعمال الشعرية، ص174، 429، 452.
(10) الأعمال الشعرية، ص268.
(11) الأعمال الشعرية، ص418.
(12) الأعمال الشعرية، ص97.

تمتد نحوي، تريد "الأحمر القاني!"

فليجر..

علّ نباتا"مات من ظمأ..

يحيا به، فيُعزيني بفقداني!

وتستضيء به، عين مسهدة

فيها – كعين بلادي – نهرُ أحزان

إن رصد الصياغة الشعرية اللون الأحمر في الدالين (الأحمر القاني) يقودها مباشرة إلى منطقة الشكل البلاغي القديم (التدبيج) الذي ينتج دلالته في منطقة الكناية، ذلك أن هذا اللون يشكل وصفاً يُطلق ويراد به موصوفه وهو (الدم)[1]. ويظهر – من حيث المبدأ – أن دور اللون الأحمر ينتهي في تركيب البنية عند هذا الحد من فاعلية إنتاج الدلالة؛ بمعنى أن دوره- كما يبدو – دور يظل سطحياً في البنية الأسلوبية، غير أن هذا التسطيح لفاعليته ظاهري موهم، ذلك أن الدلالة الكنائية (الدم) التي أنتجها هذا اللون تقوم بدور فاعل في إنتاج الدلالة الداخلية التي تقع في منطقة الحياة والتجدد، وهي فاعلية، ربما، تعود في نهاية العملية الشعرية إلى فاعلية الدم التي تراها تجربة حيدر في هذا اللون، ذلك أن البنية الشعرية تعلق (اللون الأحمر–الدم) بالدال الفعلي (فليجر..) الذي يجسد فاعلية الحركة المتدفقة للدم الأحمر من الجسد الإنساني، وهي فاعلية تشير في موضع حركتها إلى إفتقاد القدرة على استمرار الحياة، وربما تصل إلى معنى فقدان الحياة والإنتهاء إلى الموت. غير أن هذا التصور لا يكتمل؛ لأن البنية قد آلت بالدم المتدفق إلى كائن جديد تنبعث منه الحياة بهذا الدم (عل نباتاً مات من ظمأ..يحيا به). إن البنية، هنا، تنقل الحالة الإنسانية المتمثلة بالجسد النازف دمه إلى حالة نباتية متصورة تحتاج إلى هذا الدم النازف لتحيا به. ولعل في مثل هذا النقل إشارة من التجربة الشعرية إلى أن ثمة جيلا جديدا"يحتاج إلى هذا الدم ليحيا به؛ لذا نجد البنية قد عمقت دلالة الحياة في التركيب (فيعزيني بفقداني)، فالذات الشاعرة ترى في امتداد (الأحمر القاني) إلى جسد جديد عزاء ورضا. ثم توغل البنية في تعميق فاعلية (الأحمر القاني) بأن تجعله ضياء للعيون الساهرة الحزينة (عين مسهدة فيها – كعين بلادي–نهر أحزان)، وكأنما فاعلية اللون الأحمر الذي يساوي الحياة تمتد من القدرة على منح الحياة إلى القدرة على إزالة الحزن وتجفيف أنهاره.

---

(1) يبدو أن تجربة حيدر قد اكثرت من استخدام هذا الشكل الكنائي – التدبيج، انظر: الأعمال الشعرية، (احذورا احمري) ص467، و(أحمري القاني) ص445، و(هذا الأحمر القاني دمي) ص269.

يبدو أن اللون الأحمر يدخل مباشرة منطقة سياق الحياة القائمة على الانبعاث والتكوين الذي يأخذ فيها هذا الدور في بعض الأبنية الشعرية. يمكننا أن ندرك هذا الدور في قصيدة بعنوان "النشرة بالتفصيل"[1]:

في الأرض متسع

وهذا الجرح يحملني

إلى دفء الحقيقة

ويعيد تكويني (على مهل)

يرد إلي لون النار،

واللغة العتيقة

وأكون خارطتي..

تستحضر الصياغة الشعرية اللون الأحمر في الدالين (لون النار).وقد غرست هذين الدالين في بنية شعرية تتصف بعمق العلاقات البنائية التي تنتج الدلالة المترتبة على البعد اللوني، ذلك أنها بدأت بالتكون من خلال البعد المكاني غير المحدد (في الأرض متسع) الذي تشكل فيه حياة الذات الشاعرة بطريقة تكوينية، تأخذ بعد الزمن البطيء بالاعتبار مروراً بمناطق اللون الذي تنتجه الدالات، ابتداء من دال (الجرح)، ذلك أن التركيب (هذا الجرح يحملني) يستحضر دال (الدم) الفاعل في إحداث معنى إعادة التكوين الكياني للذات الشاعرة. فالدم المنبعث من الجرح يقود هذه الذات إلى (دفء الحقيقة) التي كانت غائبة عنها، مما يشير إلى وضوح الطريق أمام هذه الذات لتصل إلى إدراك ذاتها وكنهها من جديد، ولذلك تقول البنية (ويعيد تكويني على مهل). لعل هذا البطء في فعل الزمن يتوافق مع طبيعة الجرح النازف بالدم في مساحة الأرض المتسعة. فالدم نازف في الأرض، والأرض مساحة واسعة، والذات يعاد تكوينها على وفق هذه المساحة الواسعة. ثم يأتي حضور اللون الأحمر في التركيب (يرد إلي لون النار)الذي يحافظ على حضور الدم الأحمر، ولكن بفاعلية عميقة لا تقف عند الدلالة الخارجية المستمدة من ثقافة المواضعة التي تشير إلى أن الدم أساس الحياة، بل تتعداها بقدرة فائقة تجمع بين طرفين متباعدين متفاعلين في الوقت نفسه. إن الطرف الأول يتمثل في الدال الغائب (الدم) الذي يشير إليه الدال الحاضر(لون)، والطرف الثاني (الحمية) التي يستدعيها دال (النار) الحاضر بوصفه يدل على منطقة اللهب والحرارة. وإذا ما جمعنا هذين المتباعدين (الدم/ الحمية) فإننا نصل إلى منطقة دلالية مهمة تؤدي الدلالة العميقة في البنية، ويتشكل في هذه المنطقة – كما يبدو لي– الدم العربي الذي يشكل ثابتاً من ثوابت الروابط القومية التي تجمع الأمة. ويبدو أن بنية النص تحتاج هذا الثابت لإنتاج دلالة الحياة والانبعاث من جديد. ولعل هذا التوجيه يكسب البنية أهمية في

---

(1) الأعمال الشعرية، ص267–268.

نقطة إعادة تكوين الذات الشاعرة. والدالان (اللغة العتيقة) يبلوران هـذه المنطقـة الأثـيرة للحمية العربيـة، فهما دالان يكشفان عن الخطاب العربي الحماسي القديم الذي كون ثقافة الأمـة. ولعـل التركيـب (وأكـون خارطتي) يشير، بوضوح، إلى تأكيد هذه الملاحظة، فكأنما الذات الشاعرة قد سعت إلى إعادة تكوينها العربـي لتحقق بالدم (الأحمر) ذاتها وحياته.

وترصد الصياغة الشعرية اللون الأحمر في سياق آخـر هـو (تغـيير الواقـع) ضـمن حركـة الثـورة، انطلاقاً من منطقة دلالة الحياة. ويمكننا أن ندركها في قصيدة بعنوان (حيفا)[1]:

يا خد حبيبي كن تفاح النار

واحرق من يستجدي باسمك عطفاً،

أو يستجدي باسمك لطفاً..

واصرخ بالمنفيين، وبالمنفى:

لا يركب أحد منكم جرحي

فقد استيقظ فيه الكرمل سيفا!

تستحضر الصياغة الشعرية اللون الأحمر في موقعين من هذه البنية: الأول في التركيـب (كـن تفـاح النار)، والثاني في التركيب (لا يركب أحـد مـنكم جرحـي)، وذلـك أن التركيـب الأول يتكـون في مـساحة (الخد) المنطقة الطبيعة لتكون هذا اللون (حمرة الخـدود) الـذي يحـضر عنـد الموقـف الإنـساني الـذي يـدفع بصاحبه إلى الأنفعال الشعوري نتيجة ردة فعل ما على موقف ما. إن الموقـف الـشعوري، هنـا، يتكـون مـن خلال ابتداء النص بإحداث النداء الذي تعلق به الدال الفعلي(كن) الذي ينتهي إلى معنى الطلب ليتمثل من خلال الخد بلون (تفاح النار) الذي يثير اللون الأحمر، فلونية التفاح تستمد شكلها من لون النـار؛ مما يـشير إلى اكتساب الخد هذا اللون الأحمر. ويبدو أن الفاعلية التي انتجت الموقف الانفعالي الذي استحـضر اللـون الأحمر في (الخد) كانت ناتجة من اشتباك علاقتين ناتجتين من دالي (تفاح النار، فالدال الأول (تفـاح) يتعـدى ما يحمله من الشكل اللوني الذي انتجه الحقل الموضوعي (النبات) إلى منطقة دلالية أخرى هي دلالـة اللـذة التي أنتجتها مادة التفاح بوصفها واقعة في البيئة الإنسانية (حقل الطعام). والدال الثـاني (النـار) تتعـدى مـا تحمله من الشكل اللوني أيضاً الذي انتجه الحقل الموضوعي (الطبيعة) إلى منطقة دلاليـة أخـرى هـي دلالـة الفعل المدمر الحارق. إن اشتباك العلاقتين اللتين تصلان إلى علاقة التنافر تنتج دلالة وسطية تؤول إلى معنـى الثورة التي يتحول فيها الشيء (الساكن / الوديع / اللذيذ) إلى ضده، بحيث يتحـرك بانـدفاع وانفعـال. ولا شك في أن هذا التوليد الدلالي الذي اكتسبه الخد متقمصاً البعد الثوري أو الأنفعالي، يتوافق مع الـدلالات الخارجية التي يقدمها اللون الأحمر في ثقافة المواضعة، فمن إيحاءات اللون الأحمر في ثقافة الشعوب الإيحاء به

---

(1) الأعمال الشعرية، ص455-456.

إلى الثورية والتغيير والانبعاث وغير ذلك. ويبدو أن الصياغة الشعرية قد أفادت من هذه المواضعة فاستحضرت اللون الأحمر ثم أخذت بنقلة إلى منطقة داخلية أنتجت فيها تحولات دلالية، فنقلته من لونيته الحمراء إلى شكل جديد تمثل في دال (السيف)، وذلك أن الصياغة الشعرية قد أخذت في استحضار هذه التحولات في السطر الثاني الذي جعلت فيه (لونية الخد) ذات فاعلية ثورية تغير الأشياء، إذ أصبحت ذات فاعلية حارقة، لكنها تحرق من يستجدي (عطفاً) او (لطفاً). وتحولت بعد ذلك من شكليتها اللونية الحارقة إلى شكلية صوتية جديدة ذات فعل مانع من الإفادة من لون الجرح (لا يركب أحد منكم جرحي)، وهو فعل-فيما يبدو – ينقل الأحمر من منطقته اللونية إلى منطقة لونية جديدة هي منطقة لون السيف، وهي منطقة اللون الأبيض، وذلك أن فعل الصوت (اصرخ) قد جعل الجرح يغير لونه المستمد من لون الدم إلى لون السيف، والصياغة بهذا تحول فاعلية اللون الأحمر إلى فاعلية (السيف) القاطع الذي هو أداة الثورة والتغيير. وكأنما هذه الصياغة قد افترضت أن توفر فاعلية الواقع الانفعالي الثوري في لون الخد لا يكون إلا بالتحول الشكلي في منطقة اللون ليتبعه بالتالي التحول المادي في الحقل الموضوعي، ذلك أن الانفعال الثوري المتمثل في حقلي (تفاح النار) انتقل إلى حقل موضوعي جديد هو حقل الحرب (سيفاً) فالثورة في عرف هذه الصياغة لا تكون فاعلية إلا بأداة القوة التي تدفع عن صاحبها الغفلة وطلب الرضا والاستسلام؛ لذا ذهبت إلى أن يتحول هذا الانفعال إلى قوة تحرق من يستجدي العطف، ويستجدي اللطف اللذين لا يأتيان – كما ترى الصياغة الشعرية – بالاستسلام للمصير في المنفى.

وتمتد الصياغة الشعرية عند حيدر باللون الأحمر من سياق الثورة إلى منطقة دلالية تلتحم بها وهي دلالة الخطر التي يحملها هذا اللون في ثقافة المواضعة، وتنتقل بها إلى سياق التضحية والصمود. ويمكننا أن نلحظها في قصيدة بعنوان الكتابة بالدم على نهر الأردن[1]:

ولأن الدم.. لا يصبح ماء
صار لون الشجر الميت..
أحمر..
والثرى الطاهر.. نور
وإذا النهر.. جماجم
وإذا الأهداب تمتد سلالم
لنعد بها إلى النصر:
أباة، كرماء
ولأن الموت في شرعتنا،

---

(1) الأعمال الشعرية، ص173-174، البارود : كلمة عامية أردنية تعني البنادق.

أهون من ذل الهزيمة

هبت النيران..

والبارود غنى..

فالفضاء الرحب عطر..

والثرى الطاهر.. "حنا"

ترصد الصياغة الشعرية اللون الأحمر ابتداء من دال(الدم) الذي يتعدى بفاعليته المنطقة اللونية الحمراء إلى كونه ثابتاً حياتياً لا يتحول إلى مادة أخرى يفقد فيها قدرته على استمرار الحياة الإنسانية ؛ ولذلك فإنه لا يتحول إلى المادة المائية التي تفقده شكله اللوني وفعله العميق على إنتاج الحياة. إن هذا الرصد الشكلي للدم يكسبه دلالة اللون الأحمر المنبثقة من ثقافة المواضعة وهي دلالة الخطر، وتبرز هذه الدلالة أكثر داخل البنية بربطه بالشجر الميت (صار لون الشجر الميت..احمر). إن هذا الربط تجلية للدور الدلالي الذي يأخذه اللون على صعيد البنية من ناحية، على صعيد الحقل النباتي (الشجر الميت) من ناحية أخرى، إذ تقودنا دالات هذا الحقل وهي تحمل اللون الأحمر إلى فاعلية الخطر.. وتعمق البنية هذا السياق بتحويل حقل الأرض من شكلها المألوف إلى منطقة اللون الاحمر لتحدث تداخلات شكلية وفعلية في الموقف نفسه، فـ (الثرى الطاهر.. نور) هذا الثرى الذي استجاب لفعل الدم وشكله وثار لموت الشجر وشكله فحيا من جديد، وبدا ساطع اللون مستمداً هذا السطوع من اللون الأحمر (لون الدم). ويبدو أن هذا التنوير (نور) يجسد الشكل والفعل: الشكل اللوني بوصفه مستمداً من لون الدم، والفعل الذي يقود إلى انبعاث الحياة في الثرى من جديد بعد أن مات الشجر، وارتوى بالدماء.

إن الصياغة الشعرية تمتد – بعد استحضار اللون الأحمر وحقوله– إلى سياق التضحية والصمود لتلقي بظلال اللون عليها، وبالتالي تجعله عنصراً فاعلاً في إحداثها، وذلك ابتداء من الدال (إذا) وانتهاء بالدال (كرماء)، ذلك أن الدال (إذا) دال ترتب انبثاقه في البنية على ما تقدمه من سياق اللون، وكأنما سياق اللون أنتج ما جاء بعد هذا الدال من تكوينات التضحية، فظهرت الجماجم والأهداب لتكون طريقاً للنصر. إن هذه الجماجم والأحداث قيم تضحية من الإنسان يقدمها في سبيل الثرى (الوطن). ويبدو أن البنية تعمق قيمة هذه التضحية بإبراز غايتها التي تقود إلى (الكرامة). ثم تنتقل الصياغة إلى استحضار اللون الأحمر في حقول موضوعية جديدة ترتبت على غاية التضحية في المقطع السابق، وهي غاية النصر الذي يحقق الكرامة، وذلك أن غياب تحقيق هذه الغاية يحضر الهزيمة التي تتجلى فيها معاني الذل والهوان التي يهون فيها الموت على الحياة. وانطلاقا من هذا التصور ترصد البنية التركيب(هبت النيران..والبارود غنى) إن الجزء الأول من التركيب يستحضر اللون الأحمر الدال على الخطر من خلال النيران التي هبت بفعل غاية النصر وإبعاد الهزيمة وذلها. ويجسد الجزء الثاني من التركيب (والبارود غنى) البعد الصوتي للبارود فيتلاحم الجزءان في

إنتاج فاعلية مطبقة على المكان تحيط بالشكل والصوت معاً، وتضيف إلى هذه الفاعلية مطبقة مكانية جديدة في التركيب (فالفضاء الرحب عطر) إذ تضفي على الشكل والصوت بعد (الرائحة العطرة) التي تطبق على المكان، وذلك بتحويل رائحة البارود والنار في المعركة من واقعها المدرك إلى حالة نشوة ولذة تنتجها عناصر التضحية بكل أبعادها الشكلية والصوتية والشمية؛ ولذلك تنتهي البنية بتجلية سياق التضحية والثورة من خلال استحضار اللون الأحمر في حقل الثرى (والثرى الطاهر.. حنا). فالثرى اكتسى باللون الأحمر المستحضر – في ظاهر البنية – من الدال (حنا) وفي عمقها مستحضر من الدم وفاعليته التي ظهرت في لون الشجر الميت، وفي نوار الثرى.

وترصد الصياغة الشعرية دلالة الخطر التي يأخذها اللون الأحمر من ثقافة المواضعة بالاتجاه الدلالي نفسه، وتطورها دلالياً، وذلك يجعل الدلالة السياقية تتعانق مع دلالته الخارجية بطريقة تداخلية، بحيث تبدو ظاهرة في سطح البنية من الناحية اللونية، وعميقة الفاعلية من الناحية الدلالية. يمكن أن ندركها في قصيدة بعنوان أغنية نابلسية[1]:

أطلع الآن

من و ردة الجرح

بارودة.. وقصيدة

أطلع الآن ناراً جديدة

تستحضر البنية هنا اللون الأحمر في دالي(وردة الجرح)، ولا شك في أن هذا الاستحضار يقوم على إحداث تصادم معنوي بين معطيات الوردة التي تقود إلى جمال اللون وبهائه اللذين يولدان اللذة والسرور، وبين معطيات الجرح التي تقود إلى منطقة الألم التي تؤكد الحزن والإحساس باليأس من نزيف الدم من الجرح. ويبدو أن هذا الجمع بين معطيات الدالين قد قاد الصياغة إلى رصد حركة الذات الشاعرة بطريقة تنسجم مع تشكل اللون الأحمر ودلالته، ذلك أن هذه الذات قد طلعت من اللون الناشئ (من وردة الجرح – بارودة..وقصيدة) مما يشير إلى أنها ذات تتحرك ضمن قوتين: قوة السلاح، وقوة الكلمة، وهما قوتان ترتدان إلى ماهية اللون الأحمر المتشكل في البنية، فقوة السلاح تحضر الألم الجسدي الذي يتواءم مع ألم الجرح، وقوة الكلمة التي تحضر الأثر الذي يحدث في النفس ويوجه إلى إيلامها لغاية التغيير أو تحقيق هدف صاحبها. لذا يصبح اللون الأحمر الذي جمع (ثنائية اللذة والألم) موجهاً إلى منطقة أخرى في النص وهي منطقة ثنائية تماثلية (الألم / الألم) وتعمق الصياغة الشعرية هذا الدلالة برصدها حركة تكشف عن ماهية الحركة السابقة، وتستحضر في الوقت نفسه اللون الأحمر بسياقه الجديد وذلك في التركيب (اطلع الآن ناراً

---

(1) الأعمال الشعرية، ص203.

جديدة)، فالنار التي تمثلت في التركيب ليست كالنار التي نألفها في الواقع، وإنما هي نار جديدة لها فعل جديد تماماً كما في الحال بفعل اللون الأحمر الجديد.

وترصد الصياغة الشعرية أخيراً اللون الأحمر في (سياق الزهو) الذي يرتبط بثقافة المواضعة، وذلك ضمن الحديث عن الوطن. يمكننا أن نلحظ هذا السياق في قصيدة بعنوان "أغنية للأرض"[1]:

يا بلاد الشيح،
والدحنون،
والحناء..
دومي..
خيمة للظل،
والطل،
وداراً..للكروم..
واكتبي بالسيف،
والفأس،
على خد النجوم:
أن أبناءك مزروعون
في الأرض..نشامى
يعشقون "الورد"..لكن
يعشقون "الأرض"..أكثر..!

تستحضر البنية اللون الأحمر في دالي الحقل النباتي (الدحنون/ الحناء)، ثم تؤكد حضوره في دال (الورد) في ختامها، لا شك في أننا نلحظ أن البنية قد رصدت بدالاتها موضوع الوطن، وذلك بإضافة عناصر الجمال والبهاء الناتجة من الحقل النباتي إلى دال (بلادي) الذي جعلته (خيمة للظل، والطل) و(داراً..للكروم). إن هذه القيم الموضوعية تقود التلقي إلى إدراك جمال البلاد (الوطن)، وتقود إلى الكشف عن موقف أبناء الوطن الذين يعشقون (الورد) ولكنهم (يعشقون الأرض أكثر).

---

(1) الأعمال الشعرية، ص177-178. الشيح: نوع من النبات ينبت في الصحراء والدحنون : شقائق النعمان : نشامى : كلمة دارجة في بلاد الهلال الخصب بمعنى أهل نجد ونخوة.

-5 -

يمثل اللون الأخضر الخط الثالث لإنتاج الدلالة في الصياغة الشعرية لدى حيدر، وقد حضر في خمسة حقول موضوعية هي: حقل الطبيعة الذي بلغ مجموع تكراره عشر مرات، توزعت دالاته على: الربى[1]، والواحة[2]، والضفاف[3]، والقمر[4] وحقل المعنويات الذي بلغ مجموع تكراره سبع مرات، توزعت دالاته على: الحب[5]، والفرح[6]، والأمل[7]، والابتسامة[8]، والأيام[9]، وحقل النبات الذي بلغ مجموع تكراره ست مرات، توزعت دالاته على: الزعتر[10]، والغصون[11]، والدالية[12]، والزيتون[13]، والذرة[14]، واللوز[15]، وحقل الإنسان وبيئته الذي بلغ مجموع تكراره أربع مرات، توزعت دالاته على: العين[16]، والنفس[17]، والعمر[18]، وأخيراً حقل اللون الخالص (الأخضر) تكرر مرتين[19]. لا شك في أننا نلحظ أن الصياغة الشعرية قد استخدمت حقل المعنويات بصورة تكرارية واضحة مع هذا اللون على خلاف ما كان في اللونين السابقين، ولعلها بهذا ترى في هذا الحقل قدرة على إنتاج سياقات خاصة بهذا اللون.

---

(1) الأعمال الشعرية، ص259، وعمان تبدأ بالعين، ص31.
(2) الأعمال الشعرية، ص322.
(3) الأعمال الشعرية، ص171.
(4) الأعمال الشعرية، ص221، 290، 291.
(5) الأعمال الشعرية، ص 274، 334.
(6) الأعمال الشعرية، ص155.
(7) الأعمال الشعرية، ص176.
(8) الأعمال الشعرية، ص153.
(9) الأعمال الشعرية، ص326.
(10) عمان تبدأ بالعين، ص24، الزعتر : كلمة دارجة في العامية الأردنية. وهو نبات اخضر الأوراق له مذاق حارق.
(11) الأعمال الشعرية، ص309.
(12) الأعمال الشعرية، ص333.
(13) الأعمال الشعرية، ص55.
(14) الأعمال الشعرية، ص303.
(15) الأعمال الشعرية، ص303.
(16) الأعمال الشعرية، ص327، 328.
(17) عمان تبدأ بالعين، ص77.
(18) عمان تبدأ بالعين، ص38.
(19) الأعمال الشعرية، ص425، 428.

يبدو لي أن مجموع الدالات التي غرس فيها اللون الأخضر على اختلاف حقولها قد تفاعل معها هذا اللون وأنتج مجموعة من الدلالات السياقية التي تتناسب ودلالاته الخارجية في ثقافة المواضعة. وكان من أكثر هذه الدلالات دلالة الأمل. وقد عبرت الصياغة سياق الأمل من خلال حقل المعنويات الذي يتواءم بطبيعة موضوعه مع موضوع الأمل، وإن كنا نجده في حقلي الطبيعة والنبات. ويمكننا أن ندرك هذا السياق في قصيدة بعنوان أغنية للأرض[1]:

يا بلادي

مثلما يكبر فيك الشجر الطيبُ..

نكبر..

فازرعينا..فوق أهدابك،

زيتوناً.. وزعتر..

واحملينا أملا، مثل صباح العيد،

أخضر..

لا شك في أننا نلحظ أن الصياغة الشعرية قد غرست اللون الأخضر مع دال الأمل لتصل إلى تجلية سياق الأمل المتجدد والمتنامي، وذلك بطريقة تمازجية، بين الخارج والداخل، تبدأ بالتكون الأسلوبي من خلال إقامة علاقة التوحد بين عالمين: العالم الإنساني، والعالم النباتي ضمن دائرة الوطن ابتداء من الدال (بلادي). فالصياغة تحدث بنية تناظرية بين الشجر (من عالم النبات) والـ (نحن –من عالم الإنسان – نكبر)، هذه البنية تقوم على بعد النمو المتماثل بين العالمين، فالشجر يكبر ويمتد في (بلادي)، وكذلك الإنسان يكبر ويمتد فيها. وتؤدي فاعلية الوطن (بلادي) عمق التوحد في الدال الفعلي (فازرعينا) الذي يقود إلى بدء لحظة النمو والإنبات من تربة الوطن، فيكون الإنسان عندئذ قد دخل عالم النبات،وتحول إليه، ولتعميق البعد الإنساني في علاقة التبادل بين الإنسان والوطن تأتي الصياغة بالدال الإنساني (أهدابك) لتشير به إلى موقع أثير في (الوطن) وهو دال يشكل في الوقت نفسه رمزياً يقود إلى سياق الحفظ والرعاية الذي يترتب على الأهداب والعيون في ثقافة المواضعة. فالأرض والإنسان يتوحدان على صعيد الفعل، ويتوحدان أيضاً على صعيد الناتج الفعلي، وحتى تعمق الصياغة الشعرية التوحد بين العالم الإنساني والعالم النباتي تجعل الناتج الفعلي للوطن يقود إلى النبات الذي يشكل المنطقة الطبيعية للون الأخضر متمثلاً في الدالين (زيتونا / وزعتر) اللذين يكتنزان باللون الأخضر. إن هذه المحاولة التوحيدية بين العالمين قادت الصياغة إلى الدخول في منطقة اللون الخضر من باب قوة التمازج التي تتعدى منطقة التوحد إلى منطقة التماثل التي تضيع فيها الحدود الخارجية بين الأشياء، وذلك من خلال الدال الفعلي (احملينا) الذي يمتد إلى فاعلية الوطن (بلادي)

---

[1] الأعمال الشعرية، ص176.

التي كانت تقدم علاقات التوحد بين العالمين إلى أن انتهت بعلاقة التمازج والتماثل؛ لذا حولت الإنسان والنبات في دائرة الوطن إلى (أمل اخضر) تختفي فيه الحدود الخارجية التي تلحظ في العالمين (الإنساني والنباتي)، فيكون الإنسان أملا، ويصبح النبات مثله أملا أيضاً، ويصبح الإنسان أخضر كما كان النبات أخضر. وتجسد الصياغة الشعرية التمازج والتماثل في لحظة زمنية قليلة الحضور في الحياة وهي لحظة تكون (صباح العيد)، وذلك أن صباح العيد نقطة ضئيلة في ساعات الزمن (الدهر) بالقياس إلى صباحات الأيام الأخرى، وكأنما هذا الأمل ينبثق في لحظة زمنية تتصف بالفرح كفرح العيد.

وترصد الصياغة الشعرية اللون الأخضر في سياق العطاء الذي برز في ثلاثة حقول هي الطبيعة والنبات والمعنويات. ويمكننا أن ندركه في قصيدة بعنوان عُمان تبدأ بالعين[1]:

جبلي زعتر عمان،
ومثل قلوب العمانيين جميعاً
أخضر..
يسكنه الشعر، السحر،
العطر، العنبر..
ويذوب هوى،
ويذوب جوى،
مثل السكر..
وقلوب العمانيين كروم،
وحقول، وبساتين!

يبدو أن الصياغة الشعرية قد رصدت اللون الأخضر ضمن حقل قادر على توليد معنى العطاء من خلال الدالات التي أرتدت إلى هذا الحقل وهو حقل النبات (زعتر) الذي حددت البنية إطاره المكاني بـ (جبلي) وبنسبته إلى المكان أيضاً (عماني). وقد غرست فيه اللون الأخضر، وأضافت إليه دالات موضوعية تشكل نوعية العطاء التي يوفرها هذا الحقل. هذه الدالات هي (الشعر، والسحر، والعطر، والعنبر)، إن هذه الدالات بما تحمله من تنوع حقولها التي ترتد إلى حقل واحد هو حقل الأثر الأخاذ الذي يمارس فعله على حال التلقي الشعوري انطلاقاً من فاعلية الشعر وفاعلية السحر، وعلى حال التلقي الشمي انطلاقاً من فاعلية الرائحة: العطر والعنبر-تؤول إلى ناتج دلالي يتعدى ما هو شائع من حضور معنى العطاء والخير المعتمد على النبات وأبعاده الإنسانية المادية من النمو والازدهار على مستوى الحياة الإنسانية – يتعدى إلى حضور معنى العطاء المعنوي الذي يتحول حباً وعشقاً وجوى (ويذوب هوى، و يذوب جوى)، ثم يؤول

---

[1] الأعمال الشعرية، ص24-26.

من جديد إلى تبلور ضمن علاقة حقل النبات الحلو الذي ينعكس علـى الجـوى والهـوى في التركيـب (مثـل السكر). ولا شك في أن هذا الناتج السياقي لتفاعل دالات العطاء (الزعتر الأخضر) يلتقي الحقل الإنـساني الذي برز في بنية التشبيه (مثل قلوب العمانيين) التي قاربت بـين الـزعتر وقلـوب العمـانيين علـى المستوى اللوني من ناحية، وعلى المستوى الدلالي من ناحية اخرى، فقلـوب العمـانيين بحـضورها في فاعليـة اللـون الأخضر المرتبطة بالزعتر قد قاربت في فعلها سياق العطاء. ويمكننا أن نلحظ هذا السياق العطاء. ويمكننا أن نلحظ هذا السياق في الأسطر الأخيرة من النص التي كـان للـون الأخـضر حـضور واضـح في دالاتهـا، فـــ (قلوب العمانيين) تتمثل في ثلاث دالات نباتية تكتنز بالخضرة هي: كروم، وحقول، وبـساتين. ولا شـك في أن هذه الدالات تفيض عطاء وخيراً يتوافقان مع دلالة الخضرة في بداية بنية النص.

وقد رصدت الصياغة الشعرية سياق العطاء والتجدد بصورته السلبية أو بوصفه سياقا غائباً ضمن دلالة الحزن. ويمكننا أن ندركه في قصيدة بعنون "الجعفرية"[1]:

سيدي..
يا "ذا ا لجناحين"،
-ولو مرة –
حدق، يسؤك المنظر!
الربى الخضر التي تعرفها
لم تعد خضرا..
ولا تخضوضر!
والرمال السمر..
مُذ غادرها نخلها
النمل بها.. منتشر!

تبدأ الصياغة الشعرية بسلب سياق العطاء والتجدد الذي ينتجه اللـون الاخـضر بارتباطـه الـدال (الربى) في ثقافة المواضعة من منطقة الدال الفعلي(حدق) ومـا ترتـب عليـه مـن جـواب في البنيـة (يـسؤك المنظر)، وذلك أن هذا الدال يشكل ممارسة الحدث بأقصى طاقته المؤثرة والواقعة على ما يحدق به. ولا شك في أن البنية قد قامت بحذف متعلقه، وانتقلت إلى دال الجواب (يسؤك) لتعلقة بالدال (المنظر) لتقودنا بالتالي إلى إدراك أن المحذوف هو (المنظر) الذي تحول من حالة المفعولية المترتبة على الفعل الأول (حدق) إلى حالـة الفاعلية المترتبة على الفعل الثاني الذي يقود إلى حال من التلقي المبني على السوء والاستياء مما يولـد سـياق الحزن. ويزداد الإحساس بهذا السياق في استخدام (المنظر) الذي يكشف في أول مستويات دلالاته الجانـب

---

(1) عمان تبدأ بالعين، ص31-32.

الشكلي الذي يفترض فيه الجمال والبهاء، غير أن هذا الافتراض يزول بارتباط دالة (المنظر) بالدال الفعلي (يسؤك). إن الجمال الشكلي الغائب في هذا الدال يهيئ لظهور دال اللون المسلوب الدلالة أو الذي تغيب فيه دلالة العطاء (الربى الخضر)، وذلك من خلال إزالة الصفة اللونية التي تقود إلى أصل الدلالة الخارجية (العطاء). فالربى (لم تعد خضرا). ثم تعمق البنية غياب صفة العطاء والتجدد عن الحقل المكاني بتسليط النفي على الدال الفعلي اللوني (تخضوضر) لتشير به إلى استغراق غياب اللون عن الحقل المكاني الذي يقود بالتالي إلى استغراق غياب العطاء الذي يمارسه اللون الأخضر، ثم تعمق هذه الدلالة باجتثاث الدالات التي تشير إلى الأخضر والعطاء معاً،ويتمثل هذا في الدال (نخلها)، إذ إن هذا النخل قد غادرها وغيب معنى العطاء والتجدد القائم على خضرتها. ومن المدهش حقاً أن الصياغة قد رصدت اللونين: الأسمر والأسود في دالين محل دالات الأخضر، هذان الدالان هما (الرمال السمر) و(النمل). ولعلنا أدركنا فيما تقدم في أن اللون الأسود قد أخذ سياقات متعددة كان من ضمنها سياقي الوطن والانتماء، ويبدو أن هذا السياق يحضر في البنية ولكن حضوره يشي بالحزن الذي خلفه غياب اللون الأخضر، ذلك أن الرمال عادت ميتة غير منتجة قاحلة لا حياة فيها. وقد زادت البنية معنى الموت عمقاً من خلال دال(النمل) الذي يقود إلى تدمير معالم الحياة في المكان مما يمنع تحقق العطاء والتجدد.

وترصد الصياغة الشعرية أيضاً اللون الأخضر في سياق البهاء والصفاء الذي يمتد في الدلالة الداخلية إلى سياق العطاء، وقد تحقق هذا السياق في حقول الطبيعة والنبات والمعنويات، ويمكننا أن ندركه في قصيدة بعنوان "هذا.. هو الأردن"[1]:

ومن البداوة كانت الدنيا..وفي

واحاتها الخضراء.. صيغ جمالها

وعلى بني الإنسان، فاضت شمسها

بالخير والنعمى، وفاض هلالها

نلحظ أن الصياغة الشعرية قد غرست اللون الاخضر في سياق يرصد القيم الجمالية التي تنتجها (البداوة) في البعد الحضاري، ذلك أن البنية جعلت (الدنيا) تحقق بدء كينونتها من البداوة في تشكلها المكاني ابتداء من (واحاتها الخضراء) التي تحمل معها صفة الجمال والبهاء التي ولدها اللون الأخضر القادر على منح الواحات بهاء وبهجة، وقد ربطت البنية صفة الجمال بسياق العطاء في سائر تراكيب البنية، وذلك من خلال رصد الدالين (الشمس/ الهلال) في بنية استعارية يشكل الماء خلفية تكوينها الدلالي لتنتج فعل الماء الذي يقود إلى إدراك الحياة بما فيها من معاني العطاء والتجدد، ولذلك أنتجت هذه البنية دالي (الخير) و(النعمى) بوصفهما ناتجاً دلاليا لفعل البنية الاستعمارية. ويبدو لي أن هذا الناتج يعود بالبنية إلى دالي

---

[1] الأعمال الشعرية، ص322.

(واحاتها الخضراء) اللذين يحتويان الماء والخضرة معاً؛ مما يوفر للصياغة صفة تعميق الدور الدلالي للون الأخضر الذي يتعدى الصبغة الجمالية الظاهرة.

ورصدت الصياغة الشعرية أخيراً اللون الأخضر في سياق التفاؤل مستفيدة من بعد الأمل الذي يشي به هذا اللون، وذلك في دال الزمن الذي ورد في قصيدة بعنوان الجعفرية[1]:

سيدي..
يا ذا الجناحين
لنا..
زمن آت..وعمر أخضر!
ولنا شمس،
ولنا أغنية،
سنغنيها، وليل مقمر!

نلحظ أن الصياغة الشعرية قد بدأت برصد سياق التفاؤل ابتداء من التركيب (لنا زمن آت) الذي يقود إلى دلالة الاستبشار والتفاؤل التي تتحقق على مستوى المستقبل الزمني. وقد عمق هذه الدلالة اللون الأخضر بارتباطه بدال زمني جديد (عمر) الذي يشي بالفاعلية القائمة على معنى الإنتاج والعطاء، وذلك اعتماداً على العلاقة المتبادلة بين عمر الإنسان والعطاء المتجدد والمستمر في زمن هذا العمر. وقد أدى اللون الأخضر هذا الناتج الدلالي للعمر لينتج بالتالي دلالة التفاؤل. وتعمق البنية هذا السياق التفاؤلي بالتقاطها ثلاثة دالات هي (الشمس/ وأغنية / ومقمر) إن هذه الدالات تقود البنية إلى إنتاج التفاؤل المستقبلي، وذلك في نور الشمس الذي يزيل عتمة الليل، وفاعلية الغناء التي تقود إلى تحريك الفعل الإنساني لزيادة العطاء، والقمر الذي يكسر عتمة الليل ويقود إلى الامل.

-6 -

يشكل اللون الأبيض الخط الرابع لإنتاج الدلالة في الصياغة الشعرية لدى حيدر، وقد غرسته في ثلاثة حقول موضوعية، هي: حقل الإنسان الذي بلغ مجموع تكراره ست مرات، توزعت دالالة على: الذات الإنسانية[2]، والقلوب[3]، والورق الذي ينتمي إلى البينة الإنسانية[4] وحقل الطبيعة الذي بلغ مجموع

---

(1) عمان تبدأ بالعين، ص38.

(2) الأعمال الشعرية، ص348، 361، 433.

(3) الأعمال الشعرية، ص170.

(4) الأعمال الشعرية، ص86.

تكراره خمس مرات،توزعت دالاته على: الثلج[1]، والنجوم[2]، والنهار[3]، والصباح[4]. وأخيراً حقل الحيوان تكرر مرة واحدة في دال المهرة[5].

يبدو أن الصياغة الشعرية قد تعاملت مع اللون الأبيض من خلال سياقات دلالية تختلف نوعاً ما عن سياقات الألوان السابقة، ذلك أن معظم سياقات هذا اللون كانت تنطلق من الأبعاد الداخلية التي تشكل الذات الإنسانية – عموما – في ثقافة المواضعة، وتقودها إلى حضن السياقات اللغوية لتجعلها ناتجاً دلالياً، علاوة على أن هذه الصياغة كانت تغرس هذا اللون في سياقات دلالية جديدة. إن أول هذه السياقات كان سياق الطهارة الذي نشأ في حقلي الإنسان والطبيعة. وقد أنتجته الصياغة بطريقة التمازج بين دلالة ثقافة المواضعة والدلالة الداخلية بحيث بدا دلالة سياقية داخلية. يمكننا أن ندركه في قصيدة بعنوان "وجع الأرقام"[6] وقد كتبها حيدر في مفتتح عام 1987م.

في رئة الثلج،
بقية لون أبيض،
يمكن أن يوقظ،
في شمس اليوم الأول،
رغبتها في الصحو،
ويشفي بطهارته..
وجع الأرقام!!

تغرس الصياغة الشعرية اللون الأبيض في دال الثلج وهو دال يشكل الحقل المناسب لإنتاج هذا اللون من ناحية، ولممارسة فاعليته على المستوى الدلالي من ناحية أخرى. وذلك أن دال الثلج ينقسم بواقعه البيئي إلى: مساحة لونية تعبر ثقافة المواضعة من باب الطهارة والصفاء، وإلى مادة الماء التي تعبر من باب إزالة الأدران. ويبدو أن الصياغة قد أفادت من هذين السياقين الثقافيين داخل البنية لإنتاج الدلالة ابتداء من تشكل المقطع بالتركيب (في رئة الثلج) الذي يكشف بدالاته حالتي السكون والحركة: السكون المرتبط بقسوة الثلج وصلابته المتحولة عن سيولة الماء، والحركة المرتبطة بفعل (الرئة) التي تتعامل في الأساس

---

(1) الأعمال الشعرية، ص31، وعمان تبدأ بالعين، ص77.
(2) الأعمال الشعرية، ص326.
(3) الأعمال الشعرية، ص296.
(4) الأعمال الشعرية، ص348.
(5) الأعمال الشعرية، ص 232.
(6) الأعمال الشعرية، ص31-32.

مع الهواء شهيقاً وزفيراً. وقد أضافت الصياغة إلى هذا التركيب بنية اللون (بقية لون أبيض) لتضفي على بعدي الحركة والسكون فعل الطهارة، ثم اتجهت إلى تحريك بعد السكون المتمثل في صلابة الثلج، وذلك من خلال فاعلية سياق اللون الأبيض الذي اتخذها من دوره الدلالي الداخلي. وهي فاعلية تتكئ على دال (الشمس) في ظرف زماني يتشكل في (اليوم الأول) من العام، ذلك أن ثمة تفاعلا بين الأبيض (بقية لون أبيض) مع دال (الشمس) لتحويل حالة السكون إلى حالة الحركة الفاعلة التي تحرك النوازع الداخلية (القدرة الفعلية) لرئة الثلج لتجعلها (أي الرئة) قادرة على العمل بعد السكون فتتجه للحياة المستمرة. ثم تتجه الصياغة الشعرية باللون الأبيض لإنتاج دلالة جديدة تتكئ على سياق الطهارة مستفيدة من حالة الحركة التي تولدت في الدلالة الأولى وأنتجت حال سيولة الثلج لتؤول إلى ممارسة فعل الطهارة بالماء السائل الذي يؤدي إلى إزالة رواسب الأيام وأدرانها، وقد اتخذت البنية التركيب (وجع الأرقام) معبراً مكافئاً لهذا الفعل لتشير به إلى حالة تتضاد مع الطهارة والحياة التي انتجها اللون الأبيض.

ورصدت الصياغة الشعرية اللون الأبيض في سياق الأمل من خلال إحضاره في حقلي الطبيعة والحيوان. يمكننا أن ندركه في قصيدة بعنوان "ولم أكن أنا. انا"[1]:

مر نصف الليل،

والمشاهدون قاعدون

ينتظرون "البطل" الآتي

من السماء..

على جناح مهرة بيضاء

يحمل (تحت أبطه) الوعود،

والأشياء!!

إن البنية ترصد اللون الأبيض في دالي (مهرة بيضاء) اللذين التقطت دلالتهما من ثقافة المواضعة. وقد تعاملت معها البنية من منطقة التدبيج التي تعمل على إنتاج الدلالة على وفق تقنية الكناية، وذلك أنهما دالان يشيران إلى سياق التطلع إلى الخلاص من حال إلى حال. وغالباً ما يكون هذا السياق هو نقل الفتاة من نيران الوحدة إلى جنة الحياة الزوجية. إن البنية تنقل لنا هذا اللون بما يحمله من سياقات خارجية لتغرسه في سياق شعري يلتقيه على المستوى الدلالي، ذلك أن المشاهدين في مسرح الأحداث ينتظرون قدوم البطل. وقد أدخلت الصياغة البعد الزمني المتمثل في الليل (مر نصف الليل) ليكون الزمن الذي يبدأ فيه حدث الانتظار من ناحية، وليكون المنطقة اللونية السوداء الذي يتشكل فيها موقف الانتظار للخلاص منها بوصفها حالة يسعى المشاهدون للتخلص منها من ناحية أخرى. ويبدو أن البنية تعمق سياق التطلع إلى

---

(1) الاعمال الشعرية، ص232.

الخلاص باستقطاب دال (السماء) الذي سيأتي منه رمز الخلاص (البطل) وقد امتطى (جناح مهرة بيضاء). لعلنا لا لجانب الصواب إذا ما لحظنا تناصاً تراثياً قائماً على البعد الديني في هذه المنطقة من البنية؛ أعني أن ثمة تداخلا بين حالة البطل الذي يمتطي جناح المهرة البيضاء وحالة الرسول الكريم ﷺ الذي عاد به البراق من السموات محملا بطرق الخلاص ومعاني الرحمة والمغفرة والنعمة على الأمة. ويبدو أن هذه المنطقة التناصية قد فجرت معنى الإحساس بالأمل الذي ينتظره المشاهدون، وذلك أنهم ينتظرون البطل وقد عاد (يحمل تحت أبطه الوعود والاشياء) التي تشكل جوهر الأمل المنتظر. غير أن الصياغة الشعرية قد نحت بهذا السياق (سياق الأمل) منحى مختلفاً عما يبدو في ظاهر المقطع قبل الانتهاء منه، ذلك أنها في نهايته أدخلت التلقي في حالة مفارقة من خلال علامتي التأثر (!!) اللتين أعقبتا كلمة (الأشياء)، وهما – فيما أظن – تبطلان حالة الأمل، وتقودان التلقي إلى إدراك حالة الخيبة التي يصاب بها المشاهدون.إن هذا الناتج الدلالي الذي غير سياق الدلالة يدعونا للعودة إلى منطقة التناص لنفهمها من جديد فهماً دقيقاً على وفق ما أرادته الصياغة، وذلك أنها تداخلت بحالة (البراق) وعودة الرسول (عليه السلام) لتشعرنا من جديد إلا عودة مرة أخرى لهذه الحالة الدينية في واقع الأمة، ولذا على المشاهدين ألا يقفوا موقف المتفرج لتحقيق ما يأملون بل عليهم القيام بالفعل لتحقيق هذا الأمل.

كما رصدت الصياغة الشعرية اللون الأبيض في سياق الفرح من خلال استحضاره في حقل الطبيعة وفي دال النجوم بالتحديد، كما في قصيدة بعنوان أحبك..لكن[1]

وكنا، مثل عصفورين، نملأ
حولنا الأجواء، زقزقة، وترتيلا
ونقضي الليل (سهرانين)
نلهو بالنجوم الزهر،
نغزلها (لفرحتنا) عناقيداً،
ونغزلها (لفرحتنا)..
أكاليلا..!

لا شك في أننا نلحظ أن البنية الشعرية تتشكل من خلال رصد أحاسيس الفرح التي تهيمن على دالاتها ابتداء من منطقة التشبيه (مثل عصفورين) وانتهاء بالدال (أكاليلا)، ذلك أن الصياغة قد غرست الضمير(نا) في منطقة تخييلية جعلته يتماثل مع عصفورين فرحين يملآن الأجواء (زقزقة وترتيلا) ثم يمتد فرحهما إلى منطقة اللون الأبيض في الدالين (النجوم الزهر) ليمارسا فيها سياق الفرح والزهو من خلال المنطقتين الاستعاريتين (تغزلها عناقيداً / وتغزلها أكاليلا) فالنجوم الزهر بما فيهما من بياض وإشراق

(1) الأعمال الشعرية، ص326-327.

ونصاعة يتحولان إلى عناقيد من الورود وأكاليل من الزهور. وهي بهذا تعمق من فاعلية اللون الأبيض الذي يقود إلى دلالة الفرح.

وترصد الصياغة أيضاً اللون الأبيض في سياق يقود إلى الكآبة وهو سياق على خلاف ثقافة المواضعة، وذلك انطلاقاً من الدلالة الداخلية من خلال الانزياح باللّون الأبيض إلى اللون الأسود، وقد ظهر هذا السياق في قصيدة بعنوان "من رباعيات السندباد"[1]:

الليل يتبع النهار،

والنهار كالح كالليل

كالح..كئيب.

والسندباد(مثلما عرفته)

يظل..ذلك الغريب!!

لعلنا نلحظ أن الصياغة الشعرية تستحضر اللون الأبيض من دال(النهار) وتقابله باللون الأسود الذي تستحضره من دال(الليل)، وقد اقترب اللونان من بعضهما في منطقة لونية واحدة على ما بينهما من علاقة التضاد التي تمنع من اجتماعهما معاً، وذلك من خلال الدال اللوني(كالح) إذ جمع بينهما من خلال جعله اللون الأبيض المنبثق من النهار يتقدم متحولا من لونيته إلى اللون الأسود المنبثق من الليل الذي يتراجع عن لونيته ايضاً باتجاه اللون الأبيض مروراً باللون الكالح. يبدو لي أن الصياغة بهذا التحويل قد عمقت سياق الكآبة التي طفا على سطح البنية الشعرية من خلال الدالين (كالح.. كئيب)، وذلك أن النهار ما عاد نهاراً صافياً مشرقاً يقوم بدوره الذي يقود إلى حركة الحياة والنشاط. كذلك الأمر ما عاد الليل ليلا يجن ما فيه ويقود إلى السكون والدعة والراحة، بل ظل النهار بلونه الكالح والليل بلونه الكالح منطقتين زمنيتين ترصدان حركة التتابع التي تولد اليوم زمنياً حسب دون أن تكسب السندباد أي تجدد وعطاء وحيوية. وبغياب سياق البهجة والأمل الذي يمكن أن يولد اللون الأبيض تولد الكآبة وتبقى شديدة الوطء على السندباد معا جعل البنية تختم المقطع بتعميق معنى الكآبة من خلال الإحساس بالغربة (يظل.. ذلك الغريب).

ويبدو أن التجربة الشعرية لدى حيدر كانت على وعي بقدرة اللون الأبيض على إنتاج الدلالة من خلال حركة التحول إلى منطقة اللون الأسود التي تتضاد مع منطقة اللون الأبيض، ذلك أننا نجد هذا التحول في ثلاثة نصوص حققت في نصين منها سياق الشفافية أو الوضوح الذي يتحول إلى منطقة الخفاء ضمن الحقل الإنساني. كما في قصيدة بعنوان "لم يبق إلا الشعر"[2]:

---

(1) الأعمال الشعرية، ص296-297.

(2) الأعمال الشعرية، ص433.

أشمـت (يـا قلـبي) بـي الحسـاد	وجعلـت أوجـاعي، لهـم أعيـادا..
لا شـيء أجمـل عنـدهم، مـن أن يـروا	نـاري.. تـصير علـى يـديك رمـادا
ويـروا دمـي مـاء..يهـون علـى دمـي	ويـروا بياضـي، يـستحيل سـوادا!!

لعلنا ندرك منذ افتتاح الأبيات أن البنية تقود إلى منطقة التحولات التي تصيب أشياء الذات الشاعرة من التغيير الذي كان (القلب) فاعله الرئيس. وقد رصدت التحولات باتجاه التعميق الدلالي إلى أن وصلت إلى منطقة اللون (يروا بياضي يستحيل سوادا)، وهي منطقة تعبر عن دلالة الشفافية المتحولة إلى الخفاء والغياب انطلاقاً من تشكل الشكل البلاغي التدبيج الذي ينتج دلالته من المنطقة الكنائية. ويبدو أن هذه المنطقة اللونية ترتد إلى النفس الإنسانية في الذات الشاعرة التي واجهت التحولات السابقة التي دفعتها إلى فقدان الشفافية والوضوح النفسي التي تقود إلى البهجة والسرور، وبفقدانها هذه الشفافية تحولت إلى منطقة الظلمة والخفاء والضبابية التي تقود إلى الكآبة والحزن والألم.

ويجسد حضور اللون الأبيض أخيراً في الصياغة الشعرية سياقا جديداً يقود إلى دلالة غياب الفعل، وذلك في قصيدة بعنوان العودة إلى الذات[1]:

وأنـا الـذي سـأعيد هـذا الرمـل ثـا	نيـة..كمـا قـد كـان دون نبـات!
وأرد حـبري كلـه.. لدواتـه!	كـي تـسترد بياضـها ورقـاتي!

إن الصياغة الشعرية ترصد اللون الأبيض من خلال ربطة بالدال (ورقاتي) في حركة التحول اللوني التي تلتقي حركة التحولات في النصين السابقين، ولكنها هذه المرة حركة معكوسة أي من اللون غير المحدد الذي يرتبط بدال (حبري) إلى منطقة اللون الأبيض. و هي حركة ترصد الانتقال من الفعل، وذلك أن الذات الشاعرة قد رصدت في البيت الأول حركة فعلية تبدأ من إبطال الفعل القديم المتمثل في إحياء الرمل الذي مارست عليه الإنبات، وتقود هذا الإبطال إلى منطقة اللاحياة (الموت) التي كانت الرمال تتصف بها، وهي بهذا تجسد معنى غياب الفعل وإعادة الحقل إلى ما كانت عليه. وقد استقطبت الصياغة هذه الحركة إلى منطقة اللون في البيت الثاني، ذلك أن الذات الشاعرة تحاول أن تبطل فعلها الشعري الذي تمثل في الحبر (المنطقة اللونية) بالوصول إلى منطقة اللون الأبيض التي انغرست في الدال (ورقاتي) لتشير بهذه المنطقة إلى انتهاء الفعل اللوني الذي يتولد من دال (الحبر)، فحضور اللون الأبيض، إذن، إعلان من الذات الشاعرة عن غياب الفعل الشعري.

---

(1) الأعمال الشعرية، ص85-86.

-7 -

يأتي اللون الأسمر آخر خطوط الإنتاج الدلالي في الصياغة الشعرية لدى حيدر. وقد غرسته الصياغة في حقلين، هما: حقل الإنسان الذي بلغ مجموع تكراره أربع مرات، توزعت دالاته على: الزنود[1]، والوجه[2]، والجبهة[3]، وحقل الطبيعة الذي بلغ مجموع تكراره أربع مرات في دال واحد هو الرمال[4].

يبدو أن الصياغة الشعرية قد غرست اللون الأسمر في دائرة الوطن التي شغلها اللون الأسود – كما أدركنا فيما تقدم – وقد التقاه في طبيعة بعض السياقات الدلالية التي انتجها، مما يشكل امتداداً نوعيا لظاهرة اللون الأسود في إنتاج الدلالة من هذه السياقات سياق الانتماء. يمكننا أن ندركه في قصيدة بعنوان أغنية نابلسية[5]:

ياشعاب الصحراء..

ما أنا إلا.. حبة

من رمالك السمراء..

عربي التاريخ.

جذري، وفرعي..

بدوي الأجداد والآباء

لعلنا نلحظ أن الصياغة الشعرية قد غرست اللون الأسمر في التركيب (رمالك السمراء)، وقادتنا إلى استشعار سياق الانتماء ضمن دائرة الوطن التي جسدتها الدالات على المستوى الأفقي، من خلال دالي النداء (يا شعاب الصحراء) اللذين استدعيا رمزا مهماً من الرموز التي تشير إلى العروبة. فالصحراء بكل هوامشها الدلالية تشكل مصدراً سياقياً يقود إلى معنى الانتماء إلى العروبة. وقد عمقت البنية هذا السياق في إدخال اللون الأسمر في منطقة الحصر الأسلوبية، وذلك أنها غرسته في مكون صحراوي (رمالك) تشكلت فيه الذات الشاعرة منتمية إليه عبر ثلاثة أبعاد: البعد المكاني (الصحراء)، والبعد الزماني، والبعد الثقافي. فالذات تتجذر في الانتماء إلى العروبة تاريخيا بالامتداد إلى الخلف (الماضي) الذي جسده الدال (جذري)، وبالامتداد إلى الأمام (المستقبل) الذي جسده الدال (فرعي)، وقد ترتب على هذا الامتداد توليد دالين

---

(1) عمان تبدأ بالعين، ص311-455.

(2) الأعمال الشعرية، ص179.

(3) الأعمال الشعرية، ص328.

(4) الأعمال الشعرية، ص205، 289، 445، وعمان تبدأ بالعين، ص32.

(5) الأعمال الشعرية، ص205.

يتميان إلى مفردتين، هما: (الأجداد) التي تعود إلى الدال (جذري) و(الآباء) التي تعود إلى (فرعي). ويأتي البعد الثقافي المتمثل في الدال (بدوي) ليشد هاتين المفردتين إلى دالي الامتداد الزمني.

وترصد الصياغة الشعرية اللون الأسمر أيضاً في سياق العطاء، كما في قصيدة بعنوان "رسالة من أم جندي"[1]:

حماك الله، يا ولدي،

وصان زنودك السمراء..

وعشت لمجد هذي الأرض،

نهر عطاء..

وعاش، على المدى بلدي!

نلحظ أن الصياغة الشعرية قد غرست اللون الأسمر مع دال (زنودك) في منطقة الكناية التي تقود إلى دلالة العطاء المتأتية من فعل الزنود التي اكتسبت باللون الأسمر ولا شك في أن الصياغة قد استفادت من دلالة المواضعة لهذا التركيب لتؤول بها إلى سياق العطاء الذي فعلته من خلال التركيب (وعشت لمجد هذي الأرض نهر عطاء)، فهذا التركيب يرتد إلى فاعلية المنادى (يا ولدي) الذي اضيفت إليه الزنود السمراء وهي فاعلية تجمع بين فعلين انبثقا من الدال (عاش) الأول ورد في التركيب السابق الذي جسد حالاً من سياق العطاء المستمر (نهر عطاء) لمجد الوطن الذي يتوافق مع فاعلية الزنود السمراء، والثاني ورد في التركيب (وعاش على المدى، بلدي) الذي أسند إلى الدال (بلدي). إن هذا الجمع بين الفعلين يجسد سياق العطاء المرتبط بدائرة الوطن، وهو عطاء ممتد يحققه الفاعل من خلال منطقة اللون الأسمر.

وقد وجهت الصياغة الشعرية اللون الأسمر توجيهاً دلالياً يختلف عنه لدى الألوان السابقة، وذلك ضمن الفاعلية السلبية التي تجعل اللون لوناً حيادياً في إنتاج الدلالة. ويمكننا أن ندرك هذه الطبيعة الأسلوبية في قصيدة بعنوان "الغول..الصمت!"[2]:

نور يوماً فوق الرمل الأسمر

قمر أخضر..

كان الشاعر(والشاعر طفل)

يلهو أخضر..

كان الشاعر (والشاعر طفل)

يلهو بالكلمات..

---

(1) الأعمال الشعرية، ص311-312.

(2) الأعمال الشعرية، ص289-290.

ويعيش على جمر الآهات..

كان يغنيّ موالا للغربة

والشاعر (حين يغني)

يقتل غول الصمت!..

إن الصياغة الشعرية غرست اللون الأسمر في دال(الرمل) وقد جعلته يتداخل في البنية مع اللون الأخضر في الدالين (قمر أخضر)، ذلك أن اللون الأخضر شكل امتداداً لونياً من خلال الدال الفعلي(نور) على المنطقية اللونية للون الأسمر، وقد أنتج هذا الامتداد اللوني للأخضر بارتباطه بدال (قمر) دلالة الأمل التي استشعرناها من سياقات اللون الأخضر، فيما تقدم، ويبدو أن التجربة الشعرية كانت على وعي بطبيعة اللون الأسمر عندما جعلت هذا اللون مسرحاً لممارسة سياق الأمل دون أن تجعله فاعلاً في إحداث هذا السياق مما جعلها تظهر في منطقة الصفر ظاهرياً في إنتاج الدلالة على المستوى السطحي للبنية الأسلوبية من ناحية، وتؤول به إلى إنتاج دلالة تشير امتصاص سياق الأمل الذي انتجه اللون الاخضر، وذلك ما نجده في الدالات المختلفة في بنية المقطع الشعري، وذلك أن هذا المقطع قد رصد حالة اللهو بالكلمات التي رسمها الشاعر الذي يعيش تقلباته على جمر الآهات في غربته لعله يقتل(غول الصمت) بهذا الأمل الممتص من الرمال السمراء التي تشكل دائرة الوطن الحزين الذي يفقد الأمل.

ورصدت الصياغة الشعرية أخيراً اللون الأسمر في سياق الكبرياء كما في قصيدة بعنوان "أحبك.. لكن..!"[1]:

..أحبك..غير أن لجبهتي السمراء،

منزلة بحضن الشمس،

تمنع قلبي المطعون،

من أن يشكر السكين..!

وترفض أن يسيل الدمع من عيني،

كي.. يروي.. غليل الطين!!

يبدو أن الصياغة الشعرية قد أنتجت دلالة الكبرياء بغرس اللون الأسمر مع دال (جبهتي) انطلاقاً من ثقافة المواضعة والسياق، ذلك لأن دال(الجبهة) يعمل في ثقافة المواضعة ضمن منطقة الكناية التي تقود إلى دلالة الكبرياء والعزة التي تكشف عنها الجبهة بارتفاعها، وقد عمق السياق هذه الدلالة ابتداء من الدال (قلبي المطعون)، ذلك أن هذه الدلالة التي تأخذها الجبهة السمراء من خلال المنزلة المرتفعة بارتفاع الشمس

---

(1) الأعمال الشعرية، ص328-329.

(منزلة بحضن الشمس) وهي كبرياء تمنع الذات المطعونة من أن تشكر قاتلها، وترفض أن تتهاوى أمامه فلا تسمح للدمع أن يسيل.

المصادر والمراجع

1. القران الكريم.
2. ابن الاثير الحلبي، نجم الدين أحمد ابن اسماعيل، جوهر الكنز، تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة، تحقيق: الدكتور محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالاسكندرية – مصر دون تاريخ.
3. اسماعيل د. عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت ط3، عام 1981م.
4. الحلبي، شهاب الدين محمود، حسن التوسل إلى صناعة الترسل، تحقيق ودراسة: أكرم عثمان، يوسف، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، دار الرشيد للنشر، سنة 1980م.
5. الخريشة، د. خلف خازر، إيقاع اللون الأبيض في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، جامعة أم القرى، السعودية، الجزء الثاني، المجلد (15) العدد(25)، شوال 1423هـ / كانون أول 2002م، ص853 وما بعدها.
6. الرباعي، د. موسى، جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى، بحث منشور ضمن كتاب "قطوف دانية مهداة إلى ناصر الدين الأسد" تحرير:د. عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت ط1، 1997م، ص1351 وما بعدها.
7. ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه، محمد محي الدين عبد الله، دار الجيل للنشر و التوزيع والطباعة، بيروت – لبنان، ط5، عام 1401هـ 1981م.
8. ابن سنان الخفاجي، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد، سر الفصاحة، شرح وتصحيح عبد المعتال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح واولاده، مصر، عام 1389هـ / 1969م.
9. صفي الدين الحلي، عبد العزيز بن سرايا بن علي السنبسي، شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تحقيق: د. نسيب نشاوي، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق – دمشق، 1402هـ / 1982م.
10. عبد الحميد، د. شاكر، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– الكويت، عدد267، سنة 2001م.
11. عبد المطلب، د. محمد: قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، القاهرة، 1986م. قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995م.

12. العلوي اليمني، يحيى بن حمزة بن علي بن ابراهيم، الطراز، المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإيجاز، أشرفت على مراجعته وضبطه وتدقيقه جماعة من العلماء باشراف الناشر، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، سنة 1402هـ 1982م.
13. عياشي، د. منذر، الأسلوبية، ترجمة: مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، حلب – سوريا، ط2، 1994م.
14. محمود حيدر: الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت ط1، 2001م. عمان تبدأ بالعين، مطبعة الأجيال، منشورات امانة عمان الكبرى، عام 2004م.
15. المصري، ابن ابي الإصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق: الدكتور حفني محمد شرف الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، دار إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، سنة 1383هـ.
16. المقالح، عبد العزيز، شعرية الألوان "قراءة في كائنات مملكة الليل" مجلة النقد الأدبي فصول، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 15، العدد3 خريف 1996/ ص312 وما بعدها.
17. مورو، فرانسوا، الصورة الأدبية، ترجمة عن الفرنسية وقدم له: د. علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع – دمشق، 1995م.
18. نوفل، د. يوسف حسن، الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، دار الاتحاد العربي للطباعة – القاهرة، ط1، عام 1405هـ / 1985م.
19. ابن الناظم، بدر الدين بن مالك، المصباح في المعاني والبيان والبديع، حققه وشرحه ووضع فهارسه: د. حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز – القاهرة، ط1، 1409هـ / 1989م.

د. صلاح جرّار

البيئة الأردنيَّة في شعر حيدر محمود

البيئة الأردنية في شعر حيدر محمود

مقدمـــة :

ما من شاعر من شعراء الأردن – مهما بلغ مستواه في فن الشعر- الا وتجد لبيئة الأردن أثراً في شعره، واضحاً أو باهتا، مباشراً أو غير مباشر، في الأساليب أو المضامين.

وهذا الرأي لا يتعارض مع الرأي القائل بأن هذا الشعر لم يستطع بعد أن يكوّن لنفسه لونا خاصاً به يميزه – من خلال تصويره لملامح البيئة الأردنية وحمله لنكهتها وخصوصيتها – عن غيره من شعر الأقطار الأخرى.

وقد ارتأيت أن اختار شاعراً واحدا فقط من شعراء الأردن المعاصرين أرصد أثر البيئة الأردنية في شعره ووقع اختياري على الشاعر حيدر محمود، لأن أعماله الشعرية من أكثر الأعمال الشعرية المعاصرة تأثراً بالبيئة الأردنية وتعبيراً عنها بمختلف أبعادها، ولأن أثر البيئة يتجلّى بصور مختلفة في شعره.

وتجدر الإشارة في البداية إلى أن مدى تمثُّل البيئة الأردنية في قصائد هذا الشاعر أوذاك ليست مقياسا للحكم على هذا الشعر بالجودة او عدمها، وإنما قد يجيد الشاعر إلى أبعد حدود الإجادة دون أن يظهر للبيئة في شعره الا ظل باهت، وقد نجد شاعرا لا يترك صغيرة ولا كبيرة من عناصر البيئة الا أحصاها ولكن دون أن يكون لشعره مذاق مقبول، وقد نقع على نقيض هاتين الحالتين تماماً، فالحكم على الشعر ينبغي أن يستند إلى الصياغة الفنيّة، مثل استناده إلى الموضوعات التي يتناولها هذا الشعر.

أصدر الشاعر حيدر محمود عدداً من الدواوين الشعرية هي: يمر هذا الليل،واعتذار عن خلل فني طارئ، وشجر الدفلى على النهر يغني، ولانهم يصنعون الفجر، ومن أقوال الشاهد الأخير، ثم أصدر مؤخراً أعماله الشعرية الكاملة في مجلد واحد.

وعندما اتحدث عن البيئة الأردنية في هذه الدواوين فأنني أقصد بالبيئة مجموعة العلامات الفارقة لهذا الوطن من جميع جوانبه الجغرافية والاقتصادية والاجتماعية ومنظومة القيم والاخلاق والسلوك وهموم الناس ومشاغلهم سواء ما كان منها ثابتا أم متغير كالمشاكل السياسية والاقتصادية الطارئة.

من مصادر اهتمام حيدر محمود بالبيئة :

هنالك مجموعة من البواعث تدفع الشاعر – أي شاعر – إلى أن ينقل صورة بيئته ويمزج تجربته بتجربة وطنه لعل من أبرزها، غربة الشاعر عن وطنه، وغربته في وطنه، وتعرض وطنه لخطر أو احتلال أو اختلال، وحب الشاعر لوطنه الذي يربطه به ذكريات وآمال.

وفي هذه الحالات جميعا – وفي غيرها – تتزاحم صور الوطن في ذهن الشاعر وتلح عليه، وتتسرب رغما عنه إلى قصائده: ألفاظها وصورها وأفكارها وتنتشر انتشار ماء المطر في أوصال الأرض.

وقد أحب الشاعر حيدر محمود الوطن الأردني، وعاش تجربة الغربة عن هذه الوطن – عندما عمل بضع سنوات في الخليج العربي – وعاش تجربة الغربة داخل الوطن – وهو يتعرض لبعض الظلم على أيدي أبناء الوطن، ورأى وطنه وهو مهدد من عدو يسيل لعابه على كل الوطن العربي، ولاحظ – وهو الشاعر – بعض الفساد في وطنه الذي يحبه، فنظر إلى الامر نظرة الحبيب الذي يرى حبيبته تتعرض لخطر يهدد حياتها. أما تجربة الغربة عن الوطن فقد كانت مصدر الهام للشاعر فصورة وطنه سهوله وجباله وصحاريه وطيوره ونباتاته وحاراته وأزقته وأهله وكل تفاصيله لم تفارقه، ولا سيما إذا ضاقت به الدنيا وزكمت انفاسه رائحة النفط فكلما توجع ارتد خياله إلى وطنه وكلما أحس بالبرد والوحشة والعزلة والغربة تذكر أحضان وطنه الدافئة والغربة عن الوطن موحشة الوجه لذا نلقاه يقول:

موحشٌ وجهك كالغربة والجوع وأيام الخليج

قاتل كالنفط والملح على شط الخليج

ويتبع ذلك من قصيدة اخرى قائلاً

وكيف السبيل

وكل المواويل تنشرها الريح

الا أنا

...

ولكنها سنة سنتان

وعمان تاركتي بين موتين:نفي وطول انتظار

وعمان ساكنتي في القرار

وها هو يخاطب عمان من قصيدة بعنوان "السيف والهوية" كتبها في دبي في 14/ 11/ 1979:

أتمنى لو ألقاك الآن

وأنت تقيمين على مد الساحات الأفراح الشعبية

(فأنا ولد الأفراح الشعبية)

اتنفس رائحة الأرض

وأعشق زعترها البري

وأحكي معها بشفافية العشاق

وبالأشواق العفوية

(والشعر بسيط مثل الخبز

عميق مثل الحزن

رحيب مثل الحرية

وأنا أتمنى لو ألقاك الآن

لاصرخ في وجه الليل الاسفلتي

ووجه الكثبان الرملية

ناداني النهر الساكن في رئتي

نادتني لغتي

والراية تلك الراية والكوفية

فامتدي يا أغصان الدفلى في..

لأدخل فيك كملح الأرض

فهو إذن وقد ضاق به الخليج، وضاق هو بنفط الخليج وملحه، نراه يحن إلى موطنه الذي يعشقه فيتذكر: الأفراح الشعبية في عمان والساحات الشعبية ورائحة الأرض والزعتر البري والنهر والراية والكوفية وأغصان الدفلى، ولغة الوطن (نادتني لغتي: واللغة هنا غير اللغة المعروفة علميا أنها الاحساس والعشق والتفاهم والدفء المتبادل بين الشاعر وبين كل تفاصيل وطنه)، والعلاقة بين الشاعر ووطنه هي امتزاج روحين واتحادهما فيعبر عن هذا الشعور بالامتزاج بقوله:

فامتدى يا أغصان الدفلى في..

لأدخل فيك كملح الأرض

وعمان هي حبيبة الشاعر يشتاق اليها في الغربة كما يشتاق الحبيب إلى حبيبته، عيناها هي المروج الخضر واهدابها هي عرائش الكروم.

أشتاق يا أحباب

لبلدي عمان

ألثم التراب

في جبالها

اعانق الاعتاب

وللمروج الخضر (عينيها)

وللظلال في عريشة الأهداب

أشتاق للموت على ذرى عمان يا أحباب!

يا رب هل سيرجع الغريب

ويلتقي الحبيب بالحبيب!؟

هذا عن غربة الشاعر عن وطنه، أما غربته داخل وطنه فكانت من ابرز الدوافع لتمثل ما بينه وبين هذا الوطن من وئام، فعندما يتخذ الشاعر من وطنه معشوقاً، فإن صدود ذلك المعشوق وتنكره لعاشقه يجعل الشاعر يستحضر لحظات الوصل مع ذلك المحبوب، في تداعيات مؤلمة مريرة تصفعه في أعماقه، فيقول في إحدى رسائله إلى عمان الرسالة الثالثة:

وبيني وبينك صحراء

تأكل صوفية العشق

تشربها (عليا)

وشفافية العاشقين (قناني)

وتسألني: من تكون؟

تحدق فيَّ بعينين فارغتين

وتسألني: من تكون؟

-أنا؟

يتمطى السؤال: أنا!

يتثاءب خصر الرمال: أنا!

وهج الجرح يحتج

ترويدة النار تحتج: .

لا ليس هذا زماني

وفي قصيدة نشيد الصعاليك يعبر عن هذا الصدود خير تعبير حين يقول:

ولا أزيد فإن الحال مائلة

وعاريات من الأوراق أغصاني

وأنني ثم لا ظهر فيثأر لي

وأنني ثم لا صدر فيلقاني

ولا ملايين عندي كي تخلصني

من العقاب، ولم أدعم بنسوان

وسوف – يا مصطفى – أمضي لآخرين

كما أتيت غريب الدار وحداني

وسوف تنسى ربي عمان "ولدتني"
فيها وسوف تضيع اسمي وعنواني
عمان تلك التي كنت بلبلها
يوما ولي في هواها نهر ألحان
وربما ليس في أرجائها قمر
الا وأغويته يوما وأغواني..
وربما ربما يا ليت ربتها
تصحو فتنقذها من شر طوفان
وتطلع الزعتر البري ثانية
فيها وتشبك ريحانا بريحان
ويرجع الخبز خبزا والنبيذ كما
عهدته في زمان الخير رباني
وترجع الناس ناسا.. يذهبون معا
الى نفوسهمو من دون اضغان
فلا دكاكين تلهيهم بضاعتها
ولا دواوين تنسي الواحد الثاني
ولا مجانين لا يدرون أي غد
يخبئ الزمن القاسي لاوطاني

وفي هذه الأبيات يشير إلى التحول في الواقع السياسي والاجتماعي في الأردن، ولذلك نراه يعقد مقارنة بين الماضي والحاضر، يستذكر فيها الأيام الخوالي الطيبة التي كان يعيشها في الوطن ويقضيها في أرجائه.

وهذا يقودنا إلى الحديث عن الدافع الثالث الذي دفع الشاعر إلى تسليط الضوء على البيئة الأردنية، وهو الخلل والفساد الذي أخذ يتسرب إلى أوصال هذا الوطن وهو خلل من شأنه أن يدفع الشاعر المحب لوطنه إلى التصدي له، وكلما رأى حيدر محمود وطنه مصابا بواحدة من الادواء الاجتماعية او السياسية أو الاقتصادية أو غيرها فإنه يتذكر وطنه وهو سليم معافى، وأحيانا يعرض لوصف الواقع الجديد وصفاً ساخراً، في مثل قوله واصفاً حياة المدينة ومعرضا بالخواء الفكري عند كثير من أبنائها:

تقول جارتي: هواية الرجال النرد والنرجيلة
-كما ترى-

وقصص البطولة

وإذ تغيب الشمس

يهجم الشبق

يدبّ في أوصالهم كالنار

كالغضب المثار

كالتيار

يحرق الأعصاب

مَوْجَهُ المولول الصخاب

وحين تنطفيء حرارة القلق

وموجة الارق

ويفرغون في البطون

ما عاشوه في فراغ

يغفون حتى مطلع النهار

وهكذا

فإن كثرة الفراغ

تنجب الأطفال

وفي قصيدته التي تحمل عنوان (اعتذار عن عدم حضور حفلة المولد) (اعتذار عن خلل فني طارئ ص16-20) يصور حيدر محمود التحول الذي أصاب المجتمع الأردني منذ ظهور التلفاز، والتحول الذي زحفت فيه غابات الاسمنت على الطبيعة، ويصف المجتمع الذي أصبحت تتعايش فيه الأجيال المختلفة جنباً إلى جنب جيل الكبار الحكماء وجيل الصغار الشكليين (المظهريين)، فالشاعر يصف بيئتين مختلفتين الأولى بيئة رعوية بدوية هادئة نقية رومنسية، والثانية بيئة حديثة الطابع تطغى فيها أعمدة التلفونات والشوارع والدكاكين وهوائيات التلفزيونات والحفلات فيقول:

جدّي راعي غنم طيب

يسرح بالقطعان مع الفجر

ويرجع عند المغرب

وينادينا نجلس بين يديه

يعشينا مما قسم الله

يحدثنا أحيانا في العشق: العاشق يولد

إذ يغنى في من يهواه
ويحدثنا في تربية المعزى: الراعي الجيد
يختار المرعى الجيد
ويجوع، ليطعم من يرعاه
ويحدثنا في الشعر: الشاعر لا يكذب رؤياه
من يصرف أسباب الشح..
لأن القرية كبرت جدا
مدت فوق تلال العشب شوارع ودكاكين
واقتلعت أشتال الخبيزة والزعتر والحنون
لتقيم عليها أعمدة التلفونات
وانتينات التلفزيون
جدّي لا يملك تلفزيون
ولهذا لا يعرف شيئا عن فصل قناليه
وفصل القوات
جدّي أمي
ولهذا لم يقرأ تعليق الصحف اليومية
عن أسباب هزيمتنا في معركة أحد
جدّي بدوي
ولهذا أرجو ألا تعتقلوه إذا لم يحضر حفلتكم هذي الليلة
جدّي لا تعجبه الحفلات

وينتقد الشاعر حيدر محمود الكثير من أنماط التفكير السائد التي تمثل امراضا موروثة، فنراه يصور هذه الانماط بطريقة ساخرة، فالفلاح – على سبيل المثال – يزرع الزيتون دون أن يعرف كيف يخدم تربته ولذلك يزرعه ولا يهمه إن أعطى أو لم يعط، ويفوض الامر لله: لكي يحرثها ويسقيها، وينفخ روحه فيها (ص123 شجر الدفلى) وكذلك ينتقد بعض أنماط السلوك، فنقرأ القرآن من غير وضوء ونعظ الناس بينما نخوض في بحر من السؤ:

لأنا – حين كنا نقرأ القرآن –
نقرأ بغير وضوء
ونهدي العالمين إلى طريق النور

نرسل ألف موعظة..ونحن نخوض بحر السؤ

ومن أنماط التفكير السائدة التي ينتقدها حيدر محمود ما اصطلح الإعلام العربي على تسميته بالرأي العام العالمي، الذي ذهبنا في تقديسه وارضائه مذاهب شتى إلى درجة أننا أصبحنا نخجل من أنفسنا ومن مواطنينا، فنسعى إلى أظهار كل ما يُرضي السواح الأجانب واخفاء كل ما يشوه صورتنا عندهم فيقول من قصيدة بعنوان الارقام:

للمدينة سبعون بابا

ولي كبد واحدة

اتعبتها السجاير

والبحث عن لون عينيّ

والجوع..والخوف

وهي منذ اتيت اليها – تلاحقني-

في أزقتها وتضايقني

بلوائحها ونصائحها "الفاسدة"

لا تسر في الشوارع

كي لا يرى وجهك السائحون الاجانب

لا تختلط برجال الصحافة

كي لا تشوه صورتنا الوطنية

وفي قصيدته التي عنوانها (معزوفة المواطن رقم صفر) ينتقد البيروقراطية الادارية وبعض صور السلوك الفاسدة والازدواجية في شخصية المواطن، متأثرا في لغته بالجو الاعلامي والواقع القمعي الذي كان سائداً: (اعتذار عن خلل فني طارئ ص58-59):

صرح قاطع الطريق:

كنت أصلي الصبح

حين اقتادني الشرطي للتحقيق

وكنت مرة موظفا كسائر الموظفين

ينام في مكتبه ويشتم المواطنين

وحين أصبح المدير صاحبي

راودني عن راتبي

لقد استمر حيدر محمود في حمل رساله بتوجيه النقد إلى مواطن الخلل والفساد في السلوك الاجتماعي وفي انماط التفكير السائد وعرض صور هذا الخلل بصور كاريكاتيرية ساخرة، وبلغ الذروة في حمل هذه الرسالة بقصيدته المعنوية 'نشيد الصعاليك' التي ألقاها في جامعة اليرموك في الذكرى الأربعين لوفاة الشاعر الأردني مصطفى وهبي التل، فقد جاءت هذه القصيدة لتتوج مساهمات حيدر محمود في موضوع النقد الاجتماعي، فلم تكن هذه القصيدة عادية وانما تشكل واحدة من الرصاصات الأولى في جسم الفساد الذي يلفظ انفاسه الآن، جاءت لتعلن التحول عما كان عليه الوطن إلى ما ينبغي أن يكون عليه، انها واحدة من الايدي العملاقة التي علقت الجرس وقرعته بعد أن صمت هذا الجرس طويلا في انتظار اليد التي تعلقه وتقرعه.

أن هذه القصيدة صرخة من أعماق الشاعر حيدر محمود في مواجهة الحالة التي وصل اليها الأردن عشية التحول إلى الحلم الذي أخذ يتحقق. ونحس في هذه القصيدة عمق المرارة التي يحس بها الشاعر ونراه يتلمس جرح الوطن فيتذكر أسماء بقاعه ويستمد من لغة ناسة التي تلائم نقد هذا الواقع المر، ولا ينسى أن يعضد صرخته بصرخة عرار لتأتي صرخة الشاعرين عالية مدوية، وفيما يلي بعض أبيات هذه القصيدة:

عفا الصفا وانتفى يا مصطفى وعلت	ظهور خير المطايا شر فرسان
فلا تلم شعبك المقهور ان وقعت	عيناك فيه على مليون سكرانِ
قد حكموا فيه أفاقين ما وقفوا	يوما بإربد أو طافوا بشيحان
ولا بوادي الشتا ناموا ولا شربوا	من ماء راحوب أو هاموا بحسبان
فامعنوا فيه تشليحا وبهدلة	ولم يقل أحد كأني ولا ماني
ومن يقول وكل الناطقين مضوا	ولم يعد في بلادي غير خرسان
ومن نعاتب والسكين من دمنا	ومن نحاسب والقاضي هو الجاني
يا شاعر الشعب صار الشعب مزرعة	لحفنة من عكاريت وزعران
لا يخجلون- وقد باعوا شواربنا-	من أن يبيعوا اللحى في أي دكان
فليس يرد عهم شيء وليس لهم	همّ سوى جمع أموال وأعوان

ومن بواعث تصوير الشاعر للبيئة الأردنية حبه للوطن، مما يدفعه إلى التغني بملامحه وخصوصياته، والوقوف على تفاصيله، وغالبا ما يتغزل به كما يتغزل العاشق بمعشوقة حقيقية، ويعلن استعداد للتضحية من أجلها، فمن قصيدته التي عنوانها (هذا وطني)

وإذا ما شاء العشق له

أن أغدو حجرا

أو زهرة دفلى

فله ما شاء له ما شاء

وليحفظه المولى

موالا للفرح الأخضر

فوق شفاه الزعتر والحناء

فعندما يكون للإنسان محبوب، فإن ملامح ذلك المحبوب لا تفارق مخيلته وتتسرب إلى تفكيره ولغته وصوره وتسكنه، وتغدو تفاصيل هذه الملامح نموذجاً لجمال الاشياء، وحيدر محمود – في شعره الذي تغنى فيه بالأردن – محب لهذا الوطن، فلا نستغرب أن نجده يكثر من ذكر ملامحه وخصوصياته بدءا بالزعتر البري ومرورا بالدفلى وانتهاء بالدبكة والميجانا والمواويل، فهو يحب كل شيء في هذا الوطن، ولذلك نلقاه بارعا في وصفه والوقوف على دقائقه، ومن هنا نقرأ في قصيدته السابقة قوله:

هذا وطني

يا خارطة الدنيا

هل في الدنيا أحلى من وجه حبيبي!

وفي مثل هذه القصائد يبين الشاعر خصوصية البيئة الأردنية وخصوصية كل مدينة من مدنها وكل بقعة من بقاعها، فمن قصيدة له (شجرة الدفلى ص45) يقول:

لاتسألوا من أين؟

من زهر اللوز ومن براعم الزيتون

في القدس في الخليل في عجلون

لنا

ومن عناقيد الداولي في كروم السلط

ومن تراب اربد ومن صخور رم

من ميجانا الرعاة في دبين

أنا...ومن ترويدة المزارعين في الأغوار

أنا من النشامى الحاملين هم الثأر

ومن قصيدة (أهداب حبيبي) (شجرة الدفلى ص67-68):

أهداب حبيبي كرمة حب سلطية

وجديلة أمي غابة شوق كركية

وأبي حصاد من جلعاد

يصحو والشمس على ميعاد

ويغني المنجل بين يديه

ويعطي الاف الاعياد

ويحب الأرض وأمي وأخي والاولاد

ويحب عيون الحرية

أهداب حبيبي دالية عمانية

وجديلة أمي أغنية رمثاوية

وأبي صياد في المينا

يملأ بالزهو شواطينا

ويرش الفرح على المجذاف

ويعبر بحر أمانينا

ويحب البحر وأمي والأولاد

ويحب عيون الحرية

أهداب حبيبي خيمة عز بدوية

فتحت للضيف

وحب السيف يزكيها

وجديلة أمي نهر أغان شعبية

لعيون المجد تغنيها

وأبي فلاح من اربد

للارض المعطاة ينشد

...الخ

فنلاحظ أنه يستوحي عناصر البيئة والأرض في التغني بمحبوبته وأمه، فأهداب حبيبته كرمة حب سلطية ودالية عمانية وخيمة عز بدوية، وجدائل أمه غابة شوق كركية وأغنية رمثاوية وهكذا.

ظلال البيئة في شعر حيدر محمود

هذه الدوافع التي ذكرنا قربت الشاعر كثيراً من وطنه وجعلته يتأمله ويتغنى به ويذوب عنه بقلمه، وفي أثناء ذلك صور الشاعر مختلف عناصر البيئة المحسوسة وغير المحسوسة تصويراً مباشرا وغير مباشر فنجد البيئة تفرض نفسها على ألفاظه وصوره وعباراته فيستلهمها جميعا،وقد أورد حيدر محمود في قصائده كثيرا من أسماء المدن والقرى والبقاع الأردنية: عمان، نهر الأردن، السلط، اربد، رم، دبين، الاغوار، الكرك،جلعاد، الرمثا،العقبة، وادي الشتا، راحوب، حسبان، شيحان إلى غير ذلك.

ووقع في شعره كثير من اسماء نباتات الأردن وأشجارها، وبشكل خاص: الدفلى والزعتر البري (الجبلي) والدحنون، والزيتون، والنخيل، والجميز، والورد، والنوار، والكروم، والخبيزة، والغار، والقمح، والشيح، ووقع ذكر أسماء بعض الطيور والحيوانات: الجمال، والماعز، والدوري، والقطا، والحمام واليمام. والملابس مثل: العباءة والكوفية، والقنباز.

وقد تجلى في شعر حيدر محمود أثر التراث الشعبي الأردني واضحا وذلك من خلال ايراد اشارات كثيرة عن الفنون الشعبية المختلفة: المواويل، الميجانا، الترويدة، والدبكة، الحناء، والوشم، ومن خلال اقتباسه مقاطع من الاغاني الشعبية الفلكورية مثل: قوله في قصيدة (شجر الدفلى ص66):

ولان الموت في شرعتنا أهون من ذل الهزيمة

هبت النيران والبارود غنى

فالفضاء الرحب (عطره)

والثرى الطاهر(حنا)

ومن صور تجليات التراث الشعبي في شعره لجوءه في بعض قصائده إلى استخدام أساليب الدعاء على غيره من الخصوم والظالمين، وهي أدعية تفوح بها رائحة التراث الشعبي المحلي، في مثل قوله في قصيدة (اعتذار عن خلل فني طارئ ص2):

لكنك – يا خائنة الملح –

أكلت رغيف صغاري

...

فليأكلك جراد الصيف

بجاه طهارة ناري

ولتسكنك العتمة يا خاصرة الافعى

ما سقطت في صخب اللجة ريشة طائر

وانتحرت هربا ببكارتها

آهة شاعر

ويقول من قصيدة ثانية(شجر الدفلى ص5):

ويا آبار النفط احترقي

وليرجع هذا المتخم للتمر

بجاه عذارى القدس

وأطفال القدس..

ولا يكتفي حيدر محمود باستلهام البيئة المادية وانما يستلهم أيضاً كثيراً من عناصر البيئة المعنوية، فيصور لنا كيف يحس الناس في هذه البيئة وكيف يفكرون وكيف يسلكون، أنه يعكس لنا كثيرا من القيم السائدة في المجتمع الأردني فلعبارة يا خائنة الملح (اعتذار عن خلل فني طارئ):

لكنك –يا خائنة الملح–

أكلت رغيف صغاري

أبعاد متجذرة في المفهوم الشعبي في البيئة الأردنية،فأن يكون بين أثنين أو أكثر "عيش وملح" فذلك أمر عظيم وأن يخون أحدهما "العيش والملح" فذلك أعظم.

ومثل ذلك نلاحظ عبارات حنيت جبيني، ورفات الجفون، واقتران العناية بالسيف بالعناية بالضيف، وخيمة العز، والوشم على الزنود، وقول: يا هلا، وأرضنا لا تنبت البترول والذهب لكنها تنبت كبرياء، ويعشينا مما قسم الله، ورائحة الزعتر البري (رمز الاصالة)، والديرة والقبيلة، والعشيرة والنشامى والزنود السمر، وترّد عنك العين، والمنفى، وحاكورة الزنبق.

ويرسم لنا حيدر محمود في شعره كذلك صورة للجمال الانثوي كما يراه الإنسان الأردني مصورا بذلك الذوق الجمالي العام وتتناثر مفردات هذه الصورة في قصائده المختلفة – العيون النجل ذات الاحداق الواسعة والاعين السود والخال على الخد والجدائل المرخاة على الاكتاف "يا شامة في خد من أحب يا جديلة" (شجر الدفلى ص67).

وفي إطار تصوير منظومة القيم الايجابية السائدة في المجتمع الأردني يكتب الشاعر قصيدة بعنوان "رسالة من أم جندي" (ديوان الشاهد الأخير ص118) يصور لنا في جزء منها الحالة الرومانسية التي يمر بها أهل الجندي وهم يعدون لابنهم العدة قبل النزول إلى ساحة الحرب، ويصور لنا حالة الابتهاج التي يعيشها الشعب وهو يصطف في الشوارع في توديع جنوده الذاهبين إلى المعركة، أنه تصوير لحالة يقظة الحس الوطني عند الشعب عامة عندما يريد أن يدافع عن كيانه، فها هو الشاعر يقول على لسان أم الجندي:

نسجتُ له من الأهداب كوفية

ومن شعري نسجت عقاله

وصنعت من فرحي له فرسا

وسيفا من أغانيه

وقلت له:

لهذا اليوم يا ولدي

نذرت ضياء عينيّه

فكن زهوي

وكن فرحي

وكن أحلى امانيّه

ودافع عن حمى بلدي

ثم يصف الجندي وهو يعبر أمام حشود المواطنين متوجها نحو أرض المعركة والناس تهتف له وتزغرد وتغني وتدعو له:

يمر كما يمر الرمح

تحمله الزغاريد

وتحمله العيون السود

تحمله الاناشيد

وتحمله أكف الأهل

أدعية وأورادا

وأفراحا وأعيادا..الخ

أن حيدر محمود في هذه المقاطع يصف أجمل حلم يراود خيال كل مواطن في هذه الوطن..أنها لحظة التوجه بالجسد والروح والدعاء والقلوب إلى ساحة المعركة للحفاظ على شرف الوطن والدفاع عنه.

الهم القومي والفلسطيني في شعر حيدر محمود

أن عروبة الأردن، وكونها الجار الأول لفلسطين، وكون ما بينها وبين الشعب الفلسطيني من الالتحام ذا طابع يميزها عن بقية البلدان العربية، يندرج ذلك كله في باب خصوصية البيئة الأردنية، وقد عبر حيدر محمود عن هذه الخصوصية من خلال تصويره للهم القومي والهم الفلسطيني، وعكس لنا بذلك ما يحس به الشعب في الأردن من المشاعر القومية والوطنية، فهو أولا يعبر عن هاجس الوحدة بين فلسطين والأردن فيرى أن نهر الأردن هو القلب وأن الضفتين جناحان لذلك القلب فيقول في قصيدته (نهر الانبياء) واصفا النهر: (شجر الدفلى ص81):

يختال بين الضفتين مدلها

ضم اثنتين بروحه وبقلبه

لا فرق بين حبيبه وحبيبة

سيان مهجة شرقة أو غربه

والضفتان شقيقتان

من حوله تتعانقان

ما هانتا يوما ولا

رغم طول الليل – هان

قلباهما متوحدان

فيه حياتهما

وحياته بهما

القدس يمناه

عمان يسراه

يحميهما الله

ويديمه لهما

رمزا لحبهما

وله قصيدة أخرى بعنوان "الضفتان توأمان" يلح فيها على الهاجس نفسه.

ومثلما انتقد حيدر محمود الاوضاع الاجتماعية والاقتصادية وغيرها في المجتمع الأردني فقد انتقد أيضاً المواقف السياسية للدول العربية وخاصة تجاه القضية الفلسطينية، وتجاه علاقاتها مع الدول الغربية، وهو بذلك – يعكس شعور الغالبية العظمى من الشعب الأردني وتفكيره.

كما ينتقد حيدر محمود علاقة الانظمة العربية بشعوبها، فمن ذلك قوله:

آه من أمة

تأكل الله حين تجوع

وتشرب من دمه حين تظمأ

لكنها تشتري بكرامتها!

قمرا للخليفة

يغفو على خده

آخر الليل،

تعبان من قرف الحكم
زعلان من وطن
لا يقدر..

ومن قصائده التي ينتقد فيها مواقف الدول العربية ويصف فيها ما يتعرض له شعب فلسطين قصيدة منها:

ولغيركم الثمرات
لغيركم البركات
لغيركم النفط والناقلات التي تحمل النفط،
للطائرات التي تتسلى بلحم فلسطين
والبسطاء المحبين أنفاسها
الانبياء المقيمين أعراسها
بين فكين: مختبوع في شرايينكم
وعدو مبين..

ومن هذه القصائد قصيدته التي بعنوان: أقوال الشاهد الأخير ص22-26 ولعلها القصيدة التي توجت شعره الذي قاله في نقد مواقف الدول العربية في تعاملها مع القضية الفلسطينية، ولعلها أيضاً أكثر القصائد تعبيراً عما يفكر به المواطن الأردني وما يحس به تجاه موقف العرب من القضية، وفي هذه القصيدة ملامح أردنية كثيرة لغة وصورا، ومن أبياتها:

على من تنادي أيهذا هذا المكابد ... ولم يبق في الصحراء غيرك شاهد

ثم يشير إلى الأمة قائلاً:

وليس دما هذا الذي في عروقها ... ولا نسما هذا الذي يتوالد
وقد كان يا ما كان سعف لنخلها ... يظل وسيف لا يفل وساعد
ولكنها هانت على النفط والمحنت ... لتسلم أموال لها وفوائد

ويتحدث عن رابين:

وأنا اليه راجعونْ وكلنا ... أمام مداه الذابحات طرائد
فقل لبني قحطان لاخربت لكم ... بيوت ولا انهدت عليكم قواعد

ولا احترقت بالنار منكم صغيرة ولا ضاع مولود ولا التاع والد
ولا مات مخلوق من الجوع بينكم ولا نضبت مما تطيب الموائد
ولا انفقأت عين امرئ وهو واقف ولا انفلقت أعصابه وهو قاعد

ثم يخاطب المناضل الفلسطيني:

وكن منجلاً مستأصلاً كل زائد فقد كثرت منا وفينا الزوائد
ومن لا يكيل الصاع صاعين ميت ومن لا يرد الموت موتين بائد

ويلاحظ في هذه الأبيات أن الشاعر استخدم صورا محلية والفاظا متصلة بالبيئة الأردنية، للتعبير عن القضية القومية، ومن هذه العبارات (وبعضها من العبارات الدارجة): وليس دما هذا الذي في عروقها (وهي العبارة التي تقابلها في العامية: فلان ليس عنده دم)، كان يا ما كان، وأنا اليه راجعون، (بمعنى التسليم)، لا خربت لكم بيوت، مخلوق، (بمعنى موطن أو إنسان) ولا انفلقت أعصابه، المنجل، الصاع صاعين..الخ.

ويلجأ حيدر محمود إلى السخرية من هذه الأمة نتيجة علاقاتها بامريكا فمن قصيدة له يقول (من أقوال الشاهد الاخير ص18).

نامي على جمر الغرام
يا أمة العرب الكرام
تحميك أمريكا الوفية
من اصابات الزكام
وترد عنك العين في
صحو الحياة وفي المنام

ويقول أيضا مخاطبا المسجد الاقصى (من أقوال الشاهد الأخير ص14):

يا غريب الدار (يا أقصى!)
كلانا بيع من غير ثمن
نحن باعونا تماثيل لامريكا
وباعوا قبة الصخرة للسياح أنتيكا!
فمن يشكو لمن؟

وينتقد حيدر محمود تقصير الدول العربية في تسخير طاقاتها الاقتصادية وثرواتها في خدمة قضاياها القومية، وينتقد تسليمها الامر لمجلس الا من الذي لا يسمن ولا يغني من جوع فيقول: (أقوال الشاهد الاخير ص 28):

لو كان عندي بعض ما عند أخي نفطان

من مال وأرصدة...

كنت دعوت الجائعين (من شعوب العالم العشرين)

ليأكلوا المخرج والممثلين

ويشربوا دم المقاعد التي

تئن من مؤخرات السادة "المكوعين"

كالخشب المسندة

كنت قلبت طاولات مجلس الأمن أراجيل..

وينتقد موقفنا المسالم الطيب مع الأعداء (أقوال الشاهد الأخير ص29)

ونحن – يا الله – كم نحن مؤدبون!

ونحن – يا الله – كم نحن مع الأعداء طيبون!

ولقد انشغل حيدر محمود بالهم الفلسطيني كثيرا وخاصة في ديوانه (من أقوال الشاهد الأخير) وما بعده، ولذلك لا تستغرب أن تراه يبشر بالانتفاضة قبل أندلاعها في ديوانه من أقوال الشاهد الاخير (ص19-21) الذي صدر قبل اشتعال الانتفاضة بنحو سنة ونصف، فقد كتب فيه قصيدة بعنوان نشيد الحجارة، فيها نداء للحجارة لكي تعصف في وجه الاعداء:

يا حجارة "باب العمود"

يا حجارة "سجيل"

كوني كطير أبابيل

ترمي "يهود الهوى"

واليهود اليهود

سمات شعر البيئة عند حيدر محمود

أدى الامتزاج بين مشاعر حيدر محمود وتجربته وبين الوطن وتجربته إلى تفاعل بين شعره وبين ملامح هذا الوطن، فقد عكس شعره ملامح الوطن، فاكتسب لون البيئة وبصماتها وتحولاتها ولغتها، وأصبح الوطن مصدر لغة الشاعر وعباراتها وصوره، ولذلك يقول: لغتي – زعتري الجبلي – أنا قادم، وتهدهدني لغتي – زعتري الجبلي – بأجمل ما عندها من كلام الشاهد الأخير ص91".

ولأن الشاعر محب لوطنه فقد جاءت قصائده معبرة عن هذا الحب، وجاءت عباراته ولغته عذبة رقراقة مما ينسجم ومشاعر الحب الرقيقة.

وقد أكثر من العبارات التي لها في الأردن مدلولات خاصة، فالألفاظ فصيحة في بنائها اللغوي لكن دلالاتها في الفصحى غير دلالاتها عند استخدامها على ألسنة المواطنين الأردنيين، مثل عبارات: كان يا ما كان، والنشامى، ومخلوق والترويدة، والموال والدحنون، ويا الله (بمعنى: الاستغراب والمبالغة). والالفاظ الدارجة التي تقع كثيراً في شعر حيدر محمود لا يقحمها الشاعر اقحاما، وإنما ترد بصورة تلقائية، وتأتي في سياق يناسب ايحاءاتها وأبعادها، وأحيانا تخدم الايقاع والمعنى، وهو بذلك يوظف هذه العبارات الشعبية الدارجة لتفعيل الفكرة وجعلها أكثر تأثيرا ووقعا في النفس، ذلك أنها في سياقاتها تثير المفاجأة والدهشة وترقى بالفكرة إلى العمق الذي يقصد إليه الشاعر، فتأتي الالفاظ والمعاني متناغمة أحسن تناغم.

هكذا تأتي لغة الشاعر عندما يتغنى بوطنه وهو يحبه ولكنه عندما يكره على التغني بما لا يحب، توجعه لغته كما يقول، أن حيدر محمود وهو يتغنى بالوطن ويتابع أوجاع الوطن انما يقترب من الناس وأحاسيسهم كثيرا ولذلك يقترب إليهم بلغتهم ويخاطبهم بعبارات مستساغة على مسامعهم، منتقيا بعضها من لغتهم، مثل كلمات تعبان وزعلان من قرب الحكم، ويا هلا ويا عز ديرتنا، ويا عز القبيلة، وفشروا والسادة المكوعين، والملفى، والحاكورة، وهي أيضاً لغة شاعرية غنائية ذات وقع لطيف على السمع، وخاصة عندما يتغنى بوطنه كما يغازل محبوبته.

ونلاحظ أيضاً أن استخدام الألفاظ في مجال نقد الأوضاع الاجتماعية والسياسية أنما يخدم سخرية الشاعر ويعمق الدهشة لدى السامع ويوضح الفكرة لأنه يقدمها للقارئ بالصورة التي تيسر عليه تمثلها.

أن حيدر محمود باستعانته أحياناً ببعض العبارات الدارجة انما ينقل لنا من روح الشعب، ويعرضها بعفوية ليست سطحية أنما يحاول الافادة من مخزونها المعنوي، ويوظّفها في سياق جديد ويلبسها بزة جديدة فتتلاقح مع المعاني المطروحة وتولد صورا ومعاني جديدة، ولذلك نجد في شعر حيدر محمود كثيرا من الصور المبتكرة المتألقة.

من ناحية ثانية فإنه لا بد من القول بأن الشاعر ليس عليه بالضرورة أن يصف جميع عناصر البيئة في وطنه، فمثل هذا الوصف قد لا يكون دليلا كافيا على صدق مشاعره لأنه ربما يذهب بذلك مذهبا

تقريريا في وصف الاشياء على حالها، وإنما قد تأتي صورة البيئة في شعر الشاعر بشكل عفوي من خلال تعلقه بوطنه، وعند ذلك تتجلى صور الوطن في خيال الشاعر فتظهر في لغته وصوره وعباراته دون أن يقصد اليها قصدا أو يعمد إلى وصفها كما هي في الواقع – وهذا هو حال الشاعر حيدر محمود، فإنه في معظم شعره الذي يتصل بالبيئة لم يقحم البيئة في شعره اقحاما بل تشربها شعره بصورة تلقائية لأن الشاعر مزج بين تجربته وتجربة الوطن الذي يعيش فيه بل وتجربة الامة ولم يفصل بين هذه التجارب الثلاثة، بل يلاحظ أن تجربة وطنه قد لونت الشعر الذي قاله في تجربته الذاتية والشعر الذي قاله في التجربة القومية، وهو في أثناء ذلك ينهل من ثقافته ويوظف التراث الشعبي والديني، فها هو مثلا يخاطب الأقصى فيقول: من أقوال الشاهد الأخير ص12):

لا تصدقنا إذا قلنا (سنأتيك لنفديك)

فلن يأتي أحد!

وإن امتدت يد الهدم فلن تمتد (كي تبنيك) من هذي

الملايين التي تهدر يدا!

لا يغرنك العدد

فهو يا أقصى غثاء

كغثاء السيل

لا وزن له وهو زبد!

فهو يشير بذلك إلى الحديث النبوي الشريف.. ولكنكم غثاء كغثاء السيل..

وصور البيئة الأردنية عنده ملونة زاهية لأنها تصوير عاشق لمعشوقته، وهي صورة قريبة واضحة تفوح بعبق الصحراء ولذعة طعم الزعتر البري وتتلون بلون أزهار الدفلى والياسمين والدحنون وتترقرق كينابيع الأردن ومياهه ويدوم أثرها كشجر الزيتون وتشمخ كشجر النخل.

ومن الملاحظ في شعر حيدر محمود أن هذا الشعر الذي يتغنى فيه بالوطن هو أكثر اتصالاً وتصويراً لمظاهر البيئة المحسوسة، بينما شعره الذي ينتقد فيه الأوضاع السياسية العربية والأوضاع الاجتماعية الداخلية هو أقرب إلى تصوير مظاهر البيئة الفكرية والمعنوية.

حيدر محمود ومصطفى وهبي التل:

هنالك سمات مشتركة بين حيدر محمود ومصطفى وهبي التل في مجال اعتناء كل منهما بتصوير البيئة الأردنية والتعبير عنها، وبينهما في هذا الاطار أوجه تشابه وأوجه اختلاف، فقد ذكر كلاهما أسماء المدن والقرى الأردنية غير أن القاموس الجغرافي للمدن والقرى الأردنية في شعر مصطفى وهبي التل أوسع

بكثير منه في شعر حيدر محمود، إذ لا يكاد مصطفى وهبي التل يترك مدينة أو قرية أو بقعة من بقاع الأردن إلا ذكرها في شعره بصورة أو بأخرى، وهذا يتفق مع سمة من سمات شعر مصطفى وهبي التل وهي سمة الوقوف على التفاصيل فيتعرض حتى للتراكيب الاجتماعية والطبقات الاجتماعية فلم يترك فئة سواء من الزط أو الشركس والشيشان أو المسيحيين الاوصف عادتهم وتفكيرهم وذكر العشائر وأسماء شيوخها بينما لا نرى حيدر محمود يذهب إلى مثل ذلك.

وقد وقعت في أشعار كليهما عبارات وألفاظ دارجة إلى الحد الذي نجدهما فيه يستخدمان في بعض الأحيان نفس العبارات مثل: يا هلا، وفشروا وغيرها غير أن مصطفى وهبي التل كان أكثر اتكاء على مثل هذه العبارات وكانت عباراته أكثر أغراقا في العامية مثل، بلطو البحر، الطفارى، لحرقت ديك ابيههم، وبصرماية وعنفصت، وعكروت، ويرطع، وهو بالاضافة إلى ذلك يكثر من استخدام كلمات أجنبية شائعة على ألسنة الناس، وهذا ما لا نكاد نراه عند حيدر محمود، فمما يقول عرار: (عشيات 483): لو أن (فوردا صاغ لي سيارة منه جعلت فمي لها (كاراجا) ويقول (عشيات 483) فقد ترجلت منها والرفاق معا لكي نرى ما اعترى موتورها الصادي، وقوله (عشيات): وصاحب من بني النجار عمته كانما هي باراشوت طيار إلى غير ذلك من العبارات والالفاظ التي استوحاها من بيئة الانتداب الانجليزي. كما يلاحظ أن المرجعية البيئية عند عرار أكثر عمقا واتساعا وكلا الشاعرين في نقده الاجتماعي والسياسي ساخر، لكن سخرية عرار سخرية ضاحكة بينما سخرية حيدر محمود مرة جادة عابسة. كما يلاحظ أن الوصف المباشر للبيئة عند عرار أكثر منه عند حيدر محمود فعندما يصف عرار الغور يقول (عشيات وادي اليابس ص490):

رويـــــدك إنـــــه الغـــــور	بـــــه ســـــدر وزعـــــرور
وخـــــرفيش ومـــــرار	وفيـــــه العلـــــت موفـــــور

ويقول: (عشيات وادي اليابس ص540)

آه وشـــــوقي لعـــــين نافطـــــة	عنـــــد واد يـــــدعى وادي الغفـــــر
وتـــــرى الأعـــــشاب فيهـــــا حائطـــــة	جعلتهـــــا أخـــــضرا في أخـــــضر

بينما نجد حيدر محمود متأثرا بالبيئة أكثر من قصده إلى وصفها قصدا بصورة مباشرة.

ومما يلاحظ في الفرق بين الشاعرين أن عناية حيدر محمود بالصورة الشعرية أكثر بكثير من عناية مصطفى وهبي التل الذي يعني بالفكرة أكثر من الصورة الشعرية.

ويمكن القول إن شعر مصطفى وهبي التل يصلح أن يكون مرجعا لدراسة البيئة الأردنية في النصف الأول من القرن العشرين، بينما يصلح شعر حيدر محمود أن يكون نموذجاً لدراسة أثر البيئة الأردنية في الشعر الأردني في النصف الثاني من القرن العشرين.

وربما يتساءل المرء: هل تأثر حيدر محمود بمصطفى وهبي التل في موضوع تصوير البيئة الأردنية، والجواب هو: نعم، وأكثر ما يتضح ذلك في قصيدة حيدر محمود "نشيد الصعاليك" التي مطلعها:

عفا الصفا وانتفى يا مصطفى وعلت
ظهور خير المطايا شر فرسان

فقد قال حيدر هذه القصيدة في الذكرى الأربعين لوفاة عرار، وقد عارض بها قصيدة عرار التي عنوانها "بقايا الحان وأشجان" مستخدما نفس الوزن والقافية وكثيرا من المعاني والصور والألفاظ، وهذا أمر مشروع في مجال المعارضة، وقد أوردت سابقا بعض أبيات قصيدة حيدر، وفيما يلي بعض أبيات قصيدة عرار: (عشيات وادي اليابسص361-362).

سيمت بلادي ضروب الخسف وانتهكت	حظائري واستباح الذئب قطعاني
وارض قومي على الإذعان رائضهم	على احتمال الاذى من كل الإنسان
فاستمرأوا الضيم واستخذى سراتهم	فهاكم يا أخي عبدان عبدان
وأن تكن منصفا فاعذر اذا وقعت	عيناك فينا على مليون سكران
رفعت كل وضيع لا يقام له	الا بسوق الخنا وزن بميزان
مولاي شعبك مكلوم الحشا وبه	من غض طرفك والاهمال داءان
مولاي أن المطايا لا تسير الى	غاياتها أن علاها غير فرسان
خداك يا بنت من دحنون ديرتنا	روحي فداء الحديد الاحمر القاني
لو كنت من مازن لم يستبح ابلي	(عرص) من الشام أو (عكروت) لبناني

ويقول (ص356-357)

يا راهب الدير تبنا عن محبتهم	وقد انبنا فلا كاني ولا ماني
وليبك وادي الشتا بعدي جآذره	وليبك حسبون بعدي ماء حسبان

أحمـد الكواملـه

حيدر محمود شاعر الكلمة؟!!

حيدر محمود... شاعـــــر الكلمة!!

لعلنا لا نجانب الصواب حين نقول أن حيدر محمود شاعر الكلمة!! انها اكبر مزايا خطابه الشعري العام، ومن هذه الميزة استطاع الشاعر ان يقيم خيوط تواصله مع القارئ والمستمع،انها شاعرية تفيض بألفاظ غاية في الرقة والشفافية والقرب من نفس المتلقي، كل هذا وفق هندسة موسيقية وزنية تضفي على شعره ايقاعاً غنائياً مؤثراً، من هذا التآلف اللفظي والموسيقي أتيح لشعره امكانية جيدة للغناء..، انظر هذا المقطع من قصيدة "اغنية حب للأرض"..

"يا بلادي

مثلما يكبر فيك الشجرُ الطيبُ..نكبرْ

فازرعينا فوق أهدابك زيتوناً وزعترْ

واحملينا أملاً مثل صباح العيد اخضر

واكتبي اسماءنا في دفتر الحب نشامى

"يعشقون الورد لكن.. يعشقون الأرض أكثر"

معجم لغـــــــوي..!!

إن حرص شاعرنا على رهافة الكلمة، جعله يصطنع له معجماً لغوياً خاصاً، يمنحه صوتاً شعرياً مميزاً، أنه يبحث فيما يحيط به ببراءة وبساطة، يجوب بخياله السهول والجبال والصحارى، صخب المدن ودفء القرى، يبحث في عيون البسطاء، ومن احاسيسهم ومواجعهم يستنبط معجمه الشعري المميز..

" طلة الجباه..الجباه والعيون..عباءة الفخار وراية النهار..فرح المواسم..ضمائر السيوف والجدائل..ودبكة وميجنا..الأطفال..الاهداب..قرارة الموال..ترويدة الأحرار.. وشمساً على الزنود..بالدحنون والشيح والنوار والحناء والدفلى والزيتون والزعتر..الرماح القرشيات.. الوجد..الخد..وجع الشوق المجد والشهامة..الشجر الطيب..قامات السنابل..

أن تميز لغة الشاعر "حيدر محمود" لا يحول دونه الأشارة إلى تأثره بأسلوبه ولغة من سبقه من شعراء امثال نزار قباني خصوصاً في ظاهرة جلد الذات والسخرية المرة في اعقاب نكسة حزيران، وكذلك بالشاعر محمود درويش في تراكيبه اللغوية وصوره الشعرية لما قبل السبعينات.

الوطن..الوطن..الرجال..!!

للوطن حضوره الماثل في اكثر قصائد الشاعر وحيدر محمود، انه يتغنى بكل مدينة وقرية ومَعْلَم من معالم وطنه "الأردن" في حالة من العشق الذي لا يتحول، أنه يعشق وطنه هذا في كل احواله، وهو يعطي لهذا العشق ما يتطلبه من بذل وتضحية..

"حُلو أو مرّ"..هذا وطني

وانا أهواه

يسعدني أو يشقيني

لا أرضى بسواه

وإذا ما شاء العشق له:

أن أغدو حجراً

أو زهرة دُفلى

أو قطرة ماء

فلهُ ما شاء..له ما شاء..

والشاعر حيدر محمود لا يستطيع أن يرى وطنه الأردن بعيداً عيون رجاله، فهم حماته وامله في غدٍ مرتقب مشرف، لهذا فلا غرابة أن تفيض قصائده حباً لوطنه الأردن، أرضاً وقيادةً ورجالاً نشامى يعشقون الأرض فيمنحونها العيون والشفاء وحبات القلوب..

"بك يا دار النشامى نتباهى

يا تراباً قد زرعناه عيوناً وشفاها

وملأناه قلوباً..وجباه

قدر الأحرار أن يعطوا

فيا دار الرجال..

أطلبي ما شئت منا..لا تبالي

فالنشامى أبد الدهر يظلون رجالاً"..

أن شاعرنا إذ يتغنى بالأردن، أرضاً ورجالاً، انما يتغنى بوطنه العربي الكبير، يضع اصابعه على جراحه، يبلسمها بآماله وطموحاته، لعل لحظة جامحة تأتي فتتيح للوطن الكبير أن يعيد رسم صورته من جديد..أن يستيعد بعض مجده الذي كان.. "يا وطني العربي الممتد من الصحراء.. إلى الصحراء..يا وطن الليل ووطن الخيل ووطن الكذابين الشعراء..!!لن تفلح إلا حين يذوب الثلج..تماثيل الثلج تذوب..والمهرُ المُتباهي بالسرج..يسقط عنه الخيال..ويجتمعُ الصالبُ..والمصلوب.."

ويكون لفلسطين مكان القلب، فهي مجالي وجدانه وذاكرته وهواه، أنه يجأر بالنداء، على أذن تسمع أو قلبٌ يلبي، يسجل بمأساوية فاجعه حالة التخاذل الذي ينسحب على الوطن العربي كله..

"على من تنادي؟! موسمُ النخوة انتهى

وسوق عكاظ بالبضاعة كاسدُ

فلا قول الا قول "رابين" داوياً

ولا فعل إلا فعلهُ يتصاعدُ

وإنا إليه راجعونُ!! وكلنا

امام مُداهُ الذابحاتِ طرائدُ!!

لكنه عندما يتحدث عن الأهل في الوطن المحتل فأن الصورة تأخذ ابعادها الأصيلة، فهنا ينهض الفعل الحقيقي الموصل إلى الأمل الذي نصبو اليه..

"أطلع الأن، في زمن النفط..كوفية..وهوية

اطلع الآن، قنبلةً يدويه

تفتحُ الصُبحَ للذاهبين إلى وطن الأنبياء

فلتمر الفصول إلى فرح الأرض

ها هي "نابُلسُ" تزرعُ سيقانها

في ثرى "إيلياء"

سخرية..ولكن..!!

أن انفعال الشاعر العنيف ومعايشته لواقع امته المتردي وتلمسه لأمكانياتها الهائلة المستنزفة واحساسه بأرتكاس الإنسان العربي عن تحمل مسؤولية دفع الظلم وتحرير الأرض والأمة، والارتقاء بهذا الواقع المتخلف إلى ما ينبغي من مكانه، ومواجهة تكالب الأعداء ودفع مظاهر الاستهلاك التي تعززها الحضارة الغربية الزائفة وتشكيل خطاب فكري عربي قادر على ايقاف هذا الانحدار المهلك ومن ثم المواجه،كل هذه الأوضاع دفعت الشاعر إلى تناولها بأسلوب ساخر حادٍ ولاذع، أنها سخرية الصدمة التي قد تعيد إلى المسار العربي بعض توازنه الذي نحب..

"نامي على حجر الغرام

يا امة العرب الكرام

تحيمك امريكا "الوفية"

من أصابات الزكام

وترد عنك العين في

صحو الحياه وفي المنام

نامي

منها هي ذي بيارقنا

تزين كل هام

وحديثا فوق الحديث

كلامُنا..فوق الكلام..!!"

الأسطـــــــــــــورة...!!

لقد ابدى الشاعر حيدر محمود في مجموعاته الشعرية الثلاث ويمر هذا الليل، شجر الدفلى على النهر يغني، من اقوال الشاهد الأخير، احتفاءً واضحاً بالأسطورة، يوظفها في شعره لتعميق الأحساس بغربة الحاضر العربي وضعفه املاً في اشعال نار الغيرة على الواقع المتردي بحيث نعود كما كنا خير الأمم، أن للقرآن مكانة المرجعي الواضح الذي يستقي منه اساطيره الدينية المؤثرة مع استفادات قليلة من معطيات كتب سماوية اخرى 'الانجيل مثلاً' انه يعكس بهذه الاسقاطات الأسطورية ثقافة عربية اسلامية خالصة، تؤكد تطلعه الشديد إلى حاضر يحمل مجد ايامنا السالفة، وهذه نماذج..

"هزي يا مريمُ جذع النخلة

يسقط ثوب العنقاء

هزي جذع النخله

تسقط جدران الظلمه

تبارك مجد الرب الكلمه.."

لقد جمع الشاعر في هذا المقطع اسطورتين احداهما ذات مرجعية اسلامية قصة "مخاض مريم بنت عمران" وما تحمله هذه القصة من دلالات عميقة، والأسطورة الثانية.. قصة "طائر العنقاء" وهي اسطورة ذات مرجعية عالمية، أن هذه الصورة العامة جاءت لتعميق المواجهة بين حاله الايجاب "مخاض مريم بنت عمران" وما يعنيه المخاض من تغير بيولوجي ونفسي، وبين حالة سلب "قصة العنقاء" ان (جدلية الصراع بين الخير والشر، الهدم والبناء.

لقد اصطبغ نموذجه الشعري هذا بمرجعيته القرآنية الإسلامية وكذلك بدلالاته الأنجيلية المسيحية.." تبارك مجد الرب..الكلمة".

أن استفادة الشاعر حيدر محمود من الأسطورة يأتي في أطار خلق حالة مقارنة بين ماضٍ مشرق وحاضر متخلف املاً في تغير هذا الحاضر وصولاً إلى مسقبل يليق بأمة تفخر بماضٍ مجيد.

تـــراث...حداثـــة..!!

إن ارتباط الشاعر بتراثه العربي يبدو واضحاً من خلال مقاطعه الشعرية المختلفة، وتأثره هذا بالتراث ينبثق عن مصدرين..زماني..ومكاني الزمن الماضي وما يحمله من ذكريات المجد والعظمه..والمكان..اديم الصحراء العربية وما دار فيها وعليها من احداث، وما تعاقب عليها من دول ورجال، ليس غريباً اذاً أن يتمثل الشاعر موروثنا الموسيقي "عمود الخليل بن أحمد" في الكثير من اشعاره، اضافة إلى تأثره الواضح بتراثنا الثقافي والفكري، حيث تشي كتاباته بالكثير من الأشارات إلى أساطير واحداث وشخصيات ذات دلالة عميقة في ثقافتنا العربية والإسلامية.. الشنفرى، تأبط شراً، الرسول ﷺ، المتنبي، وقد كان للقرآن الكريم تأثيره الكبير على معجمه الشعري من ناحية، وعلى المستوى الدلالي من ناحية ثانية، حيث اقام علاقات جدلية بين النص القرآني الذي هو صورة للأمل ولكل ا لقيم الطيبة، وبين مظاهر الأنحطاط والتخلف النفسي والفكري والسياسي الذي يتموضع في مفاصل الجسد العربي..انظر هذا النماذج..

يا حجارة باب العمود...يا حجارة سجيل
ترمي "يهود الهوى" واليهود..اليهود.."
"أقرأ الزلزلة"..وأصيح بملء دمي
تولد الآن في وطني حجر"..فنبله
ستفرخ سبع قنابل..في كل واحدة مئة.."
"وإذا أزفت"..مالها كاشفة"
"أقرأ القارعة"
وألملمُ عن ثغر أمي السنابلَ.. "

وكما تأثر الشاعر حيدر محمود بقيم تراثه العربي والإسلامي فانعكس هذا في شعره، فقد تفاعل مع معطيات العصر الذي يعيش فجاءت اشعاره من حيث موسيقاها ولغتها ودلالاتها وصورها الشعرية في كثير من الأحيان متأثره بسمات الحداثة التي نعيش، أنه ينحرف بنصوصه الشعرية من زوايا عديدة عن نمطية الشعر العربي التقليدي من حيث اعتماد شاعرنا في كثير من الاحيان على وحدة التفعيله وكذلك من حيث دلالة اللغة وطبيعة الصور الشعرية، على أن انحرافه هذا يأتي انعكاس طبيعي للخاصية التطورية التراكمية الذي تتسم بها كل الثقافات العالمية الحيه، وهو بذلك يبقي على خيوط اتصاله قائمة بين امسه البعيد ويومه الحاضر وغده الذي ينتظر.

الصــور الشعريـــة..!!

أن أكثر الشعرية التي نقع عليها في أعمال حيدر محمـود تحمـل دلالات قريبـة لا تـستدعي تـأملاً طويلاً، أنها تكشف بسرعة عن زينتها دون أن ترهق القارئ أو المستمع عناء البحث عـن دلالاتهـا البعيـدة، على أن صورة هذه تعد انحرافاً دلالياً واضحاً عن ما اعتدنا عليه من صـور في أكثـر شـعرنا القـديم، ولعـل أكثر ما يلفت النظر عند متابعة صوره الشعرية هو احتفائه بالمكـان كظـرف، وكـذلك بمعامـل اللـون "الظـل والنور" عبر علاقة جدلية حميمة، فلا نكاد نقع على صوره الا وكان للمكان وللون حضورهما الواضح وفـق صياغة لغوية امله تغلب عليها (افعال المضارعة والتي تؤكد على ديمومه الحركة والتغير، تلك الظاهرة التي لا تغيب عن أكثر صوره الشعرية.. انظر هذه النماذج..

آه، يا ذل هذي السيوف

التي تتدلى من الأحزمه..."غابةً..معتمة!"

لاحظ علاقة المكان " الغابة " بالألوان والظلال "معتمة" وهي تحمل دلالة نفسية ايضاً

"فأنزفي الجمأ، يا دماءَ فلسطين

وانتشري يا أصابع أهلي..قناديل.."

في هذا المقطع معادل المكان "فلسطين" ومعادل اللون أو الـضوء "الجمـأ" وفي الـشطر الثـاني، معـادل المكان "انتشري" الانتشار يرتبط بالمكان "السعة" ومعادل اللون او الضوء "قناديل"

وعلى فمي تضع الحروف صغارها..تغيبُ"

كلمتي "فمي وتغيبُ" معادل موضوعي للمكان "السعة" وخده صوره مدهشة ولعلي اشير الى تكريسه لمعاني الخصب والنماء التي هي صورة من الحلم المنتظر... "موسماً نابضاً بالرجـال"، "علمـي عـرب الخـوف.. كيف يجابه زهر البنفسج احذية القهر.."، "ورصيفي اخـر حـدٍ في الأشـجار"، "ابتـسامة خـضراء..تلـون المـدى الرحيب بالظلال.."

أن هذه النماذج من الصور الشعرية القريبـة تـشير بوضـوح إلى احتفـاء الـشاعر باللفظـة المألوفـة الشفافة، وإلى انفعاله المباشر والتلقائي بما حوله من طبيعه واحداث، وهذا بلا شك اكسب شعره قدرة علـى اقامة حالة من التواصل مع قطاع كبير من المتلقين، وهذا الوضـع يـشكل في كـثير مـن الأحيـان سـلاحاً ذو حدين يعمل على انتشار القصيدة من ناحية، وعلى تضيق هامشها الإبداعي من ناحية أخرى.

المرأة..ملامـــــح..!!

أقف هنا عند قصيدة "سيرا ناداً" التي تبدو وكأنها موجهـة إلى المـرأة "المعـشوقة" الا ان سـياقها العـام وتصاعدها الدرامي يعطي دلالة واضحة عن ما تحمله من رمزية تتجاوز حالة عاشق يتوجع أو محبٍ يشكو، أنها حالة المرأة.الوطن، حيث يبدو الشاعر أنه الخاسر الوحيد الذي لا يملك في معركته إلا سلبيته المطلقـة في هيئة دعاء ضعيف لا يعيد ما فقد ولا يُعيضهُ شيئاً عن تضحياته الجسام..

"أحببتك من دون نساء الدنيا
وفرشت لك القلب..وغطيتُك بالأهداب
وكرمى لعيونك..سكرت الباب
وألغيتُ الأصحاب..!!
وزرعتك فوق حدود البال
نشيداً للأطفال الأتين
وكنتِ الوجع الأول والأخر
لكنك يا خائنة الملح..
أكلت رغيف صغاري..وسرقت نهاري
فليأكلك جراد الصيف
بجاه طهارة ناري..
ولتسكنك اللعنة..!!"

أما قراءتي للقصائد التي تخاطب المرأة "المعشوقة" فأنها توصلني إلى أحساس بحياديـة مـشاعر قائلـها حيث يختفي دفء العاطفة الحقيقية، وربما يكون من الطريف أن أقف عند قصيدة بعنوان "حين تبكي حبيـبتي" أن شاعرنا يقيم ببساطه كرنفالاً رائعاً لأن حبيبته تبكي..!!، واحتفاله هذا يتعاظم ويزداد وبهاءً كلما امعنـت حبيبته في نوبة البكاء، ولا أدري إن كان ثمة توافق بين هذه الحالة الغريبـة وعاطفـة العـشاق..؟ انظـر هـذا المقاطع..

"رغرغت..حُلوةُ العيونِ
فللأفقِ نحيب"
وللسماءِ..بكاءُ
فأرتوي يا مزارع الفُلِ والسوسنِ
فالآن يعذب الأرتواءُ..
واكبري يا بيادر الخوخ والرمان

فالموسم الجديبُ عطاءُ

وانتشر يا فراشُ..قل للحساسين تغني

فالآن يحلو الغناءُ..!!"

الشـعـــر...مـوقــــف..!!

وكما نتلمسه في أمال وهموم وطنه الصغير "الأردن" فأنا نقرأ بوضوح تلـك الرؤيـا الـسياسية الـتي ينظر من خلالها إلى أكبر قضايا أمته ما شدها حساسية، هذه مقاطع لا تستدعي تعليق...

"ونحنُ – يا الله – كم نحن مع الأعداء..طيبون..!

حتى حدود الذبح.. طيبون..!!

حتى حدود الصلح طيبيون..!!

أنه يدعو لرفض كل صيغ التسلط وفرض الأرادة.. "من ذا الذي يقول"لا"..كبيرة بحجم هذا الجـرح "لا"..!!

ولا يكون هذا الرفض مجرد شعارات فارغة، أنه يرسم لنا كيف ينبغي أن تكون كلمة "لا"...

"كل كلام غير كلام السيف...

يغلفه الزيف..!!"

د. نبيل الشريف

من أقوال الشاهد الأخير

من أقوال الشاهد الأخير

نتساءل بحرقة ومرارة عن فائدة الشعر ودور الأدب في هذا العصر إذا ما سمح للفن أن يصبح ضرباً من الطلاسم وابحارا عبثيا في غياهب الضباب؟ فهل يمكن للأدب أن يقوم بدوره في التعبير عن اوجاع الأمة وترجمة أحاسيسها وآمالها وتطلعاتها طالما ظل فهمه حكرا على قلة من الدارسين والمتخصصين؟ لا نظن أن أدبا مغرقا في الغموض لذات الغموض يستطيع أن ينتقل بنا من واقعنا المتردي إلى مرافىء الأمان وشواطئ الغد الواعد. وحتى إذا ما جاز لحضارات أخرى أن أمتنا في هذه المرحلة التي يجب أن يكون للكلمة فيها دورها ورسالتها تستطيع أن تتجاوز عن ضرورة أن يكون أدبنا سلاحاً هاماً في معركة البناء، ورافدا رئيسيا من روافد نهضتنا الشاملة. من هنا، فإن ديوان الشاعر حيدر محمود المسمى (من أقوال الشاهد الأخير) الذي صدر مؤخرا يعد اسهاماً مميزا في توظيف الكلمة للتعبير عن واقع الأمة وفي حشد الطاقات الشعرية والأدبية للمساهمة في مسيرة البناء والتنمية وفي استشراف الغد المشرق لهذه الأمة، مهما ادلهمت الخطوب وتآمر المعتدون، وحيدر محمود ليس بالشاعر الطارئ على الساحة الثقافية العربية، فلطالما عبر شعره عن أوجاع شعبه وأمته مما جعله في عداد الشعراء العرب المميزين الذين استحقوا وبجدارة التكريم والتقدير من مختلف الا وساط العربية والعالمية.

وأول ما يلفت الانتباه في ديوان (من أقوال الشاهد الأخير) هو حرص الشاعر على أن يعبر عن ضمير المواطن العربي وعن أوجاعه وهمومه الكثيرة وعن انتقاده للزيف والتخاذل الذي يطبع هذه المرحلة من تاريخ الأمة المعاصر. وحيدر محمود حين يفعل ذلك فإنه لا يتصنع ولا يتكلف، بل يعبر عن مكنونات النفس العربية بصراحة وبأمانة مما يعيدنا إلى الدور الرائد الذي اضطلع به الشعراء على مر العصور من حيث كونهم مرايا صادقة تعكس آلام وآمال مجتمعاتهم. يقول حيدر محمود في قصيدة (أوراق من دفتر المنفى):

وعندما تضيع الاشياء لونها،وطعمها
وتفقد اسمها
يكون العز كله للأغبياء
والتافهون وحدهم، هم الذين يكسبون
الصمت قبر، والفراغ كالجنون
يأكل الجفون والعيون
ونحن بين الصمت..والفراغ ضائعون

فها هو الشاعر يصور واقع العربي ابلغ تصوير حيث الفراغ وفقدان الاشياء للونها وطعمها وحيث الغلبة للتافهين.

وفي الحقيقة، ديوان (من أقوال الشاهد الأخير) يزخر بمشاعر الألم والمرارة والسخرية من واقع الأمة الراهن.

فهو يقول في قصيدة (ولكن..لا أحد) أن ملايينا الكثيرة لم تفلح في فرض احترامها على الآخرين، وأن الفرقة بين الأخوة الأعداء تضعف صفوفهم (فإذا ما اختلفوا..سالت جراح.. وإذا ما ائتلفوا سالت جراح)، وتراه يتحسر في قصيدة (نشيد الحجارة) على هذه الطاقة العربية المبددة وعلى هذه السيوف التي تتدلى من الاحزمة ولكنها لا تسهم في رد الرجولة إلى الشرف العربي المهان، ولا شك بأن هذه المكاشفة تصل حد الايلام في تعريتها للحقيقة، ولكن دافعها هو تسليط الضوء على الواقع العربي بهدف تغييره نحو الأفضل. وتصل المكاشفة المؤلمة ذروتها في قصيدة (الشاهد الأخير) وهو في تقديرنا الشاعر نفسه، فقد اصبح الكلام ضربا من العبث ولن تجدي المحاولات لنفخ الحياة في الجسد العربي المسجى.

على من تنادي موسم النخوة انتهى
وسوق عكاظ..بالبضاعة كاسد
فلا قول الا قول رابين داويا
ولا فعل الا فعله..يتصاعد
ولا خيل الا خيله تملأ المدى
ولا ليل الا ليله، والغراقيد
له البحر، وشطآن والنهر، والذرى
وتنساب اذ تنساب منه الروافد
وإنا اليه راجعون وكلنا
امام مداه الذابحات طرائد

فقد اكتملت حلقات المؤامرة على الإنسان العربي وأحاط به الأعداء من جميع الجهات، وكلنا سنقع ضحايا هذا العدوان، وما هي الا مسألة وقت حتى نتساقط الواحد تلو الواحد الآخر بين مخالبه.

ولو أن حيدر محمود اكتفى بهذا التصوير المأساوي لواقع الحال العربي، لقال قائل انه يغرق في التشاؤم ويسد جميع المنافذ، ولكن شاعرنا يستطيع ببصيرته النافذة أن يستشرف ملامح الغد المشرق من وراء غيوم المأساة الراهنة. ففي نفس قصيدة (الشاهد الأخير) نلاحظ أن نهايتها توحي بقرب بزوغ فجر جديد

(فثم جديلة لها موعد آت، وأنت الموعد)، كما نجد هذه النظرة المتفائلة، رغم الصعوبات في قصائد أخرى متفرقة فها هو الإنسان بارادة الله يشكل خشبة خلاص يتشبث بها الشاعر في قصيدة (تباريج) فلا حبيب الا الله في اليسر أو في العسر، وفي قصيدة (ملصق على صدور الأهل) تأكيد من الشاعر للصامدين في الأراضي العربية المحتلة أن (خلف الليل المعتم صبح زاهر ونهار.. ليس له آخر) وفي قصيدة (هذا وطني) اعلان صريح من قبل الشاعر أن حبه للوطن هو الذي يدفعه للغيرة عليه والشكوى من واقعه الراهن المحزن:

هذا وطني
يا خارطة الدنيا
هل في الدنيا أحلى من وجه حبيبي!

وفي قصيدة (الكلمة) اشارة واضحة إلى أن الريح حبلى والمدى يزخر بالمطر.

ولعل أبرز ما يميز هذا الديوان الشعري عن غيره هو حرص الشاعر على التقويم، فبالأضافة إلى تعامل الشاعر مع الشعر العمودي والشعر الحر بنفس الاقتدار والتميز، فاننا نلاحظ أنه كان حريصاً ايضاً على طرح مواضيع مختلفة وأن كان الهم القومي الكبير هو الموضوع الحائز على النصيب الأكبر فها هو يعالج قضية اجتماعية بحتة في قصيدة (من حكايا المدينة) حيث يبرز الفراغ كمشكلة اجتماعية تحول دون تطور مجتمعات الدول النامية التي يقضي الرجال وقتهم فيها في النهار يلعبون النرد ويدخنون النرجيلة وفي الليل ينجبون الأطفال؟

ويعبر الشاعر عن هذا المضمون باسلوب حواري هادئ مرح، وهكذا،

فإن كثرة الفراغ
تنجب الاطفال

كما يتضح حب حيدر محمود للأرض العربية العزيزة من خلال اعلانه الحب للعديد من المدن العربية مثل حيفا ونابلس.. وعمان التي يفرد لها قصيدة بعنوان (اغنية لعمان)، كما يقدم لجبل النار (أغنية نابلسية) ويحتفل بالوطن المحتل كله من خلال حنينه إلى حيفا (في يوم الأرض). ويجدر أن ننوه ايضاً بقدرة شاعرنا على عرض الحقائق عن طريق السخرية ففي قصيدة (إعادة تصوير لما حدث) يقول:

سيقام الليلة حفل ساهر
وسيعطي الربع لأبناء الشهداء
قل (يا الله).

وفي حدث ذات الليلة) تقرر ادارة مقهى معين تسمية المقهى باسم المطربة المحبوبة، ويتوالى التمجيد (لدور) هذه الفنانة، بل وترد الفنانة بعبارات الاطراء لوعي الشعب لدورها الرائد، وواضح أن الشاعر يقصد أن يكشف الاقنعة عن الزيف الاجتماعي والنفاق من خلال تسليط الاضواء على هذه الممارسة المرفوضة.

إن حيدر محمود يوضح من خلال ديوانه (من أقوال الشاهد الأخير) إن على الشاعر أن يلعب دوره القيادي في بناء المجتمع. وهو لا يستطيع أن يفعل ذلك إذا كان ما يقوله طلاسم وعبارات مبهمة، ولذا فهو يقول في (السفر بجواز مزور):

أدفع عمري، كي اسمع حرفا من لغتي
ما أصعب أن لا تفهم، أو لا تفهم

فإذا ما حلق الشاعر في الأجواء الضبابية، فانه يغيب عمن يحب، والشاعر كما يقول حيدر محمود في (الغول..الصمت) حين يغيب عن الأحباب يحفر قبره. ولم يغب حيدر محمود عن أحبابه بل كان دائماً معهم يعبر عن أوجاعهم ويترجم آمالهم وطموحاتهم.

هارون هاشم رشيد

وردة على صدر الطيرة

وردة على صدر الطيرة!!

حيدر محمود، الطائر الحامل للوجد، القادم من أعشاش الصنوبر المتهدل الجدائل على خدود الكرمل الاشم، ذلك الشاعر الطيري، الذي اختزن طويلاً في خلايا التوق، الروعة النازفة من مآقي وطن أحبه اسمه فلسطين...فتى تعلم أبجدية الحب فخضلها برؤى النشوة الملهمة، واسكنها حميم المنزل الوردي، حيدر محمود شاعر فلسطين، تنبض في نبرته غصة الاغتراب، وتدقق في وجدانه، روعة الحب، حمل اللوعة المتناف، فإذا هو عطاء سلس، يترقرق كما الجداول التي تلألأت يوما أمام عينيه في ذلك الوطن الذي لا أجمل ولا أحب.

تلقاه فتجد أنه في اختلاجه وجهه، وصفاء ملامحه، وعذوبة نبرته، شاعر بحق، حتى قبل أن تتدفق هامسة، صادقة،وجيعة كلماته،التي هي الشعر بحق، زمن قل فيه الشعر، وندر فيه الصدق، يوم قرأت أنه منح جائزة ابن خفاجة الأندلسي العالمية، صدفة، سعدت بذلك، لأنه لم يمنح هذه الجائزة انحيازا،أو انسياقا مع ايديولوجية ما، بل جاءته، لأنه شاعر.. شاعر..احب وطنه، واستلهم تراثه، وآمن به، واهتم بعطائه ولم يأت منبعا، بل طلع فرعا وارفا من دوحة العربية المعطاءة.

فرحت بذلك التقدير، القادم من بعيد، لفتى الطيرة، ابن فلسطين البار، الذي ما زالت فلسطين، نابضة في عروقه، متفجرة في وجدانه تلهمه رائع الإبداع، وتنهبه خالد العطاء.

ويستطيع الدارس المحقق أن يجد ذلك كله في ابداعات حيدر محمود التي شملتها دواوينه، (يمر هذا الليل) 1969 "اعتذار عن خلل فني طارئ" 1979 "شجر الدفلى على النهر يغني" 1981، "من أقوال الشاهد الأخير" 1987..كلها من الغلاف للغلاف تحمل الهم الفلسطيني والوجع الفلسطيني وتعبر بصدق عن وجدانه،وأحاسيسه ومشاعره وحياته.. وهكذا ومن بعيد يأتي التقدير ليرفع اسم الطيرة، ويعلق على صدورها هذا الوسام، من ابنها المشتاق، والعائد إليها يوما.. مهما طال الزمن، ومهما ادلهم ليل الظلم.

زليخة أبو ريشه

عن "الشَّاهد الأخير"

عن "الشاهد الأخير"

تبدو هذه القصيدة التي كتبها الشاعر حيدر محمود اثر غارة الطائرات الإسرائيلية على تونس، من شعر المناسبات، ولكن ما هي المناسبة، اليست هي حادث يحدث في لحظة تاريخية يعبر عنه تعبير ما؟؟ أن لكل قصيدة مناسبة معلنة – كمناسبات قصائد المتنبي مثلا – أو خفية – كمناسبات قصائد نزار قباني التي نستشفها من داخلها مثلا – والذي يحكم على جودة القصيدة أو رداءتها ليس السبب الذي قيلت فيه، فكم قصيدة سقطت مثلا في اشرف المناسبات،وانما معيار الأمر هو بناء القصيدة الفني الملتحم مع مضمونها وروحها واجوائها فعندما تكون المناسبة باردة في نفس الشاعر يأتي شعره غثا باردا على رأي ابن الأثير. وما من شك أن القصيدة الحارةّ لا يمكن لا أن تكون صادرة عن تجربة حارة، والعكس ليس صحيحا دائما.

وهذه القصيدة "الشاهد الأخير" حارة المناسبة وهي ايضاً حارة البناء. فهي متصلة بواقعه تتصل بالوجدان الجمعي، وما ينبغي لها أن تكون غير ذلك.

في القصيدة مناخ درامي..تتصارع فيه اربع لوحات في أربعة مقاطع.. أو لنقل تتحاور.. يؤدي حوارها إلى الكينونة الاستشرافية المتطلعة في الأبيات الأخيرة.

وإياك أن تفنى..فثم جديلة لها موعد آت..وأنت المواعد حفلت لها بالشمس والقدس والضحى وبالصلوات الخمس أنك عائد فاقبل فتى فن غابة الجن، برقة ومن صخرة الاحرار فيها الرواعد.

تمثل اللوحة الأولى:حوارا بين ماضي الأمة حياضها التي كانت تورد، والرمان التي كانت ذات نخوة وخيلها التي كانت تطارد، والفصحى التي كانت نشيد الشعاب، والقصائد التي كانت تضيء الليل العربي.. سعف النخل الذي كان يظل، والسيف القاطع، والسواعد المتينة.. وبين حاضرها المغلول..هذا الحوار لم يأخذ شكل صورتين متقابلتين بينهما مسافة زمنية أو نفسية، بل هي (الجوار) في الصورة الواحدة.

وتلك الدمى ليست رماحا فتنتخي (فتعلم أنها كانت ذات نخوة)

بلى كانت الفصحى نشيد شعابها (فتعلم أنها الآن ليست كذلك)

وقد كان ياما كان سعف لنخلها يظلل (فتعلم أنه لم يعد من ذلك شيء الآن).

ولأنني لا أفصل الشعر عن الفنون ومنها الفن التشكيلي أشير إلى معرض لفنان لبناني اسمه (حسين ماضي) عرض في قاعة بنك بترا في شهر أيلول) كان فيه لوحة يمثل فيه الإنسان هي في عدد من الأوضاع الحسية المتحركة وفي خلفية الوضع وضع آخر بلون مغاير، هذا الوضع هو المثالي أو الذي ينبغي أن يكون أو حقيقة هذا الإنسان وضميره.. أن حيدر محمود لم يبعد عن ذلك.. أنه يرسم الحال الواقعة وفي خلفيتها الحال المثلى أو حقيقة ما ينبغي أن تكون عليه.. أنه تشكيل أداته التي ترسم الصورة المتجادلة وأداته أيضاً الإيقاع.

في اللوحة الثانية (في المقطع الثاني) صدمة الواقع السياسي المهيمن: الاقتدار الصهيوني ورمزه (رابين).

يستخدم الشاعر تقنية التأليه الساخر:

له البحر والشطآن والنهر والذرى
وتنساب – إذ تنساب – منه الروافد
وله الزيت والزيتون والزهر والندى
وما تشتهي اقدامه والسواعد
وأنا اليه راجعون" وكلنا
امام مداه الذابحات طرائد

وتغدو المفردة الاقتصادية جزءا من بناء فني منسق لا تنبو عن سياقها:

-ولا هبطت عن مستواها العوائد-

كما تغدو السخرية الشعبية التي لها جذور غير ساخرة في الماضي المجيد جزءا من هذا البناء:

وعمت صباحا يا "عباءات عزنا"

وهذه العبارة "عباءات عزنا" مثقلة بصورتين متجادلتين: بين الماضي الزاهر والحاضر المعتم، مع ما تحمله العباءة في هذا الحاضر من تكثيف كبير للاستهلاك والسفه فيه، والنفط وهمومه، وممارسات اهله على المستوى الدولي والمستوى الفردي خارج الوطن وداخله.. لقد برع الشاعر في هذا التكثيف وفي اسباغ السخرية عليه، أو في توظيفه ليكون أداته في تنامي هذه المرارة التي هي روح هذه القصيدة وفحواها.

وفي المقطع الأخير يلخص المأساة...

على ما تنادي والأذى يتبع الأذى
وأعداؤك النمل الذي يتزايد
فاما نجا من طعنة: جذع نخلة
بها تحتمي..دبت عليها المكائد
وأن هربت من غدرهم نسمة بها
حياتك.. ردتها الرياح الشوارد

مطورا إيقاع صورة ثانية بتلك الرموز، النخلة، النسمة، الطريدة، وقد يبدو أن الشاعر لا يريد لهذا المأساوي (أي صاحب المأساة وهو الفلسطيني المطارد في الجهات الأربع – وهذه الصورة من وحي شعر حيدر محمود ذاته) أن ينادي على أحد، لأنه قال لنا طوال المقاطع السابقة أن لا أحد يسمع لأن العرب الآن بين ذليل مطاح به وبين آخر يجري وراء عوائده وموائده وفوائده.. أنه يقول تماما: لا حياة لمن تنادي..

كما أنه (يتآمر) مع هذا الفلسطيني المأساوي المطارد في تثبيت اللحظة التاريخية التي يقول فيها الشارع العربي السياسي: أن الفلسطيني غريب علينا وأنه زائد وأنه طارئ.. أي أنه سبب البلاء كله..

ومع ذلك..ينهض الشاعر فجأة من كل وهذه سقط فيها الواقع العربي والتجربة السياسية والاجتماعية العربية، ليستحث ذلك الوعد الذي ينتظره الوطن / فلسطين المتمثلة في صورة امرأة ذات جديلة تنتظر فارسها..ويقول له:

واياك أن تفنى..فثم جديلة
لها موعد آت..وأنت المواعد
حلفت، لها بالشمس،والقدس والضحى
وبالصلوات الخمس أنك عائد

فاقبل فتى...

والشاعر يلعب لعبة سيكولوجية مع إنسان (أو رمز) لا يريد له أن يلفظ انفاسه الأخيرة..فماذا يفعل حتى يجذبه نحو الحياة؟

يقول له: ثمة محبوبة تنتظر..معها موعد..ولا تنسى أنك أنت الذي واعدتها.. ويرسم الشاعر المحبوبة بجديلتها..كما لو أنها تنتظر كف هذا العاشق لتربت عليها.. ويذكره بقسمه الذي طال حلفه به.

ويفجر في عينيه تلك الصور المتمردة الخارقة التي ليس لها جرم "من غابة الجن" وتلك الصورة ذات الجرم الثقيل "ومن صخرة الاصرار" باعثا في هذه النافذة التي فتحها له: البروق (فاستفز حاسة البصر) والرعود (فاستفز حاسة السمع)، لقد زاوج الشاعر بين الطبيعة من جهة وهي في عنف تحركها وعنف تضادها (من ليس له جرم وما جرمه ثقيل) وبين الحواس..وأدخلنا في ميتافيزيقيا الرعب "غابة الجن" واخرج من هذا الغيب المهول المخيف وضعا للفتى المتمنى للتحدي..وجعلنا نصطدم بالصخرة المتدحرجة التي..يصدر عنها الرعد الهازم..لقد جعلنا الشاعر هنا نتلبس الحالة التي يدخل فيها المتلقي ازاء أعمال المدرسة الحوشية أو الرئبالية (Fauvisme) في الفن الحديث – التي منها الفنان التشكيلي ماتيسن وهي

المدرسة التي كانت الخطوة الأخيرة في سبيل تحرير خيال الفنان الخلاق من كل التزام بمحاكاة الطبيعة والتي تعتمد على تفجير الألوان بصورة اساسية.

وقد وظف الغيب (القضاء) ليكون مرئيا "مستفزاً متحركا غاضبا ولكنه سقط في المحظور المنهي عنه "وحاقدا..فكل الذي في الكون ضدك حاقد" ولست مع الحقد، وما ينبغي لنا أن نكون..قل له "أقبل غضبا..أقبل حقا.. أقبل سيف العدل"...لكن "حاقداً" فلا..

ويحمل الشاعر قوله

وكن منجلا مستأصلا كل زائد

فقد كثرت منا وفينا الزوائد

إيحاءات التمرد والتصدي للسياسي في الواقع العربي..محملاً هذا الطريد مسؤوليات جديدة..ولأن للشعر نبوءته. فأني أرى الشاعر يتنبأ بما سيكون.. سيستأصل المنجل (مع أنه يقص لا يستأصل) كل تلك الزوائد الضارة.. وستنبت حركة ما من ذلك بد كما يشير التحليل الواعي للدرس السياسي العربي والدولي – ستأصل زوائد كثيرة..

ويقول لهذا الطريد القتيل، أنك أن لم ترد الصاع صاعين والموت موتين فأنك ميت لا محالة..

ومن لا يكيل الصاع صاعين ميت

ومن لا يرد الموت موتين بائد

ويلجأ الشاعر في ذلك إلى صياغة شعر الحكمة وعلى أن الشاعر يرى أن هذا الفتى له أن يفعل كل ذلك فيما سلف.

حبيب الزيودي

قراءة في الأعمال الشعرية

للشاعر حيدر محمود

اعتذار من خلل فني طارئ

قراءة في الأعمال الشعرية للشاعر حيدر محمود

اعتذار عن خلل فني طارئ

بصدور الأعمال الشعرية للشاعر حيدر محمود استيطع أن أقول اننا نقدم للساحة الشعرية العربية تجربة شعرية متميزة نضعها الى جانب تجارب شعراء الصف الأول في الوطن العربي، وهي قادرة على تمثيل ساحتنا الشعرية الأردنيةخير تمثيل، بغناها وفاعليتها وتنوعها.

هذا الذي اكتبه عن تجربة الاستاذ حيدر محمود قريب للتذوق اكثر من قربه للنقد لأنني مدرك أن الكتابة النقدية عن هذه التجربة تحتاج إلى ادوات لا امتلكها وما اكتبه من انطباعات عن هذه الاعمال لا يصل إلى مستوى النقد، ولكنها مجموعة من الملاحظات التي ترسخت في وجداني من خلال قراءتي المتواصلة والدائمة لتجربة الشاعر، ولما وجدت أنه من الصعوبة بمكان علي ان اضع ملاحظاتي هذه من مختلف دواوين الشاعر دفعة واحدة، فقد اثرت ان اتناول هذه الدواوين كل على حدة.. فابتدأت بديوانه "اعتذار عن خلل فني طارئ" مع أن هذا الديوان يشكل المحطة الثالثة في تجربة حيدر محمود فقد صدر بعد ديوانيه يمر هذا الليل وشجر الدفلى على النهر يغني وسوف اتناول المجموعات الاخرى للشاعر والتي تكونت منها اعماله الكاملة فيما بعد.

في ديوان "اعتذار عن خلل فني طارئ" تبرز سمات تجربة حيدر محمود الشعرية وهذه السمات فيما بعد.

الالتصاق بالوجدان الجماعي للناس.. واقول الالتصاق وليس الاقتراب، فقد ظن الكثير من شعرائنا انهم حين يدججون قصائدهم بالمصطلحات الشعبية أو الكلمات العامية ظنوا انهم يقتربون من روح الشعر والشعب وقد قادهم إلى هذا النهج في شعرنا الأردني عرار الذي ركز على هذا المصطلح حتى كان سمة بارزة تميز شخصية قصيدته..اقول إن هؤلاء الشعراء قد اساءوا لقصائدهم ولذوق العامة ايضاً بزج هذه المصطلحات في القصائد.. وجاء بعد ذلك جمهور من من "النقدة" وجوقة من الدارسين وراحوا يتغنون بأثر عرار في تجارب هؤلاء الشعراء احيانا، وراحوا يمجدون الشعراء ويصنفونهم وفق هذا المفهوم دون أن يتنبه احد منهم سامحهم الله الى القصدية والتكلف وراء زج هذه المصطلحات فنجد الشعراء قد زجوا الفاظ الريف والبادية في الأردن كالشبرية، والقيصوم، والشيح..حتى صارت هذه القصائد معاجم للالفاظ الشعبية يجتمع فيها غريب اللفظ من كلام العامة.. و"عرار" بريء منهم..والشعر بريء منهم ايضاً.

أقول أن تجربة الاستاذ حيدر محمود ملتصقة بالوجدان الجماعي للناس.. ولذلك جاءت قصائده قريبة من روح الناس..وجاء توظيفه لروح الحياة الشعبية دون أن يتناول القشور والالفاظ فقط.. وربما جاء

هذا الاستخدام عفو الخاطر.. وربما كان مقصودا.. لكنه يأتي في كل الأحيان في مكانه الطبيعي في القصيدة حتى يصبح من الصعب استبدال المفردة أو الجملة الشعبية بمفردة أو جملة اخرى.. لنقرأ هذا المقطع.

احببتك من دون نساء الدنيا
وفرشت لك القلب
وغطيتك بالاهداب
ووهبتك فجر العمر وزهو الشعر
وكرمى لعيونك "سكرت الباب" والغيت الاصحاب

نلاحظ في المقطع السابق لفظتي "كرمى لعيونك.. و"سكرت الباب" فنحس صعوبة استبدالها بالفاظ اخرى.. ولنقرأ هذا المقطع ايضاً من نفسي القصيدة

لكنك يا خائنة الملح
أكلت رغيف صغاري
وسرقت نهاري
فليأكلك جراد الصيف
تجاه طهارة ناري
لعلها الوحيدة التي بكت عليه هذه الربابة العتيقة
لعلها الوحيدة الصديقة
كانت رغيفه وسيفه و..انتظاره الطويل
ومات في سبيلها فهو شهيد اثنين: حبه وجوعه النبيل
يا جوع انت قاطع الطريق
انت قاتل الانامل الرشيقه

ويمتد هذا التنوع في القوافي عبر قصائد الديوان كلها.. اذ يندر ان نجد قصيدة تخلو منه.. نقرأ في قصيدة الحب يبدأ من أول السطر
"بيننا خطوتان
آه يا لحظة الوجد

يا لحظة الوجد آه
حَنَّ للكرم طائره
والعناقيد حنت للثم الشفاه
والهوى منذ كان
هجعة القلب في القلب مثل هجيع الحمامة
في عشها والهديل صلاة

وثالث الميزات الفنية في هذا الديون الصورة الشعرية أن الشاعر يمتلك مخيلة واسعة قادرة على التقاط المثير من الصور والجديد في أن واحد...الصور الشعرية في هذا الديوان لا حصر لها اذ يندر ان تجد مقطعاً من مقاطع هذه القصائد لا يخلو من صور ملفتة للنظر بجدتها واثارتها ولكنني اكتفي بايراد الشواهد التالية:

وعليك اللعنة
ما سقطت في خصب اللجة، ريشة طائر
وانتحرت..هربا ببكارتها
اهة شاعر

ولنا أن نتخيل كيفما نريد بكارة اهة الشاعر..وانتقل الى موضع اخر من الديوان فاقرأ:

لا تكسري الرمح، لا تكسري الرمح
يولد من صلبه ذات زوبعة
مارد يسترد عفاف القوافي ولون العباءات..

واتخيل عفاف القوافي، وصلب هذا الرمح وكيف يسترد بصلبه لون العباءات وعفاف القوافي..فاحار امام ذا النسيج المذهل من العلاقات التي يضعها الشاعر بين الاشياء واكتفي بهذه الدهشة الى موضع آخر في الديوان فأقرأ:

لتقسيمة النهوند صداها

لدى المعجبين الاجانب بالجسد العربي
اذا ما تثنى
وبالكاز ينبع من سرة الجمل العربي غزيرا
لتنقله الريح للرمل
والرمل للريح
والطائرات التي تأكل القمح والورد

ويعيد توظيف رموزه بشكل جديد مكونا بذلك نموذجه الشعري الذي لا يتنازل أو يتخلى عن عصره، أو هويته كفنان مبدع.

اما رابع هذه الانطباعات فهو احساس الشاعر بالأزمة العربية ذات الاشكال المتعددة والتي تتلخص في مصادرة وعي الإنسان، وازدواجية تعامل المثقف العربي مع وعيه ومع السلطة باشكالها المتعددة من جهة أخرى.. وهذا احد المفاصل الهامة التي ينبغي أن لا يتجاوزها الناقد الذي يتصدى لتجربة حيدر محمود وأن يعيها تمام الوعي..وهي واضحة في عدة مواضيع وعدة قصائد في هذا الديوان...بل لعلها ابرز سمات الديوان.. ان الاحساس بالازمة بوجوهها المختلفة هو الخلل الفني الذي يعاني منه الشاعر في ديوانه هذا فهو يتحدث عن الإنسان المستلب والمصادر الذي دب الرعب والخوف في أوصاله انه المواطن رقم صفر الذي يتحدث عنه الشاعر في قصيدته "معزوفة المواطن رقم صفر" لنقرأ المقطع التالي:

اتيت من تلاقح الخوف مع الخوف
ومن بكتيريا السام
ومن لقاء الجوع سيد الفراغ
بالفراغ من تثاؤب العدم
وعشت فوق الطين طحلبا
لا وزن لي، لا حزن، لا الم

انه يتقمص روح المواطن العربي الذي فقد كل شيء، وفقد نتيجة كل هذا الفقد نفسه، وهو الذي كان يشبهه الشاعر قبل الذبح طائرا رهيف الروح:

وقبل أن اصبح تافها
يقول الطائر المذبوح

كنت رهيف الروح
وكان متن الغيم مركبي
وملعبي الفسيح
لكن عشرين فما في الزمن الشحيح
تقصم ظهر الريح!

وتتمادى هذه المصادرة للإنسان إلى الحد الذي يفقد الشاعر توازنه فيغدو في نهاية القصيدة طائرا يرقص مذبوحا من الالم فيصب تهكمه ورقصة في مزيج واحد ينهي ازمته رقصته قصيدته مصادرته:

وفي المقطع السابق ايضاً نلاحظ "يا خائنة الملح..فليأكلك جراد الصيف..بجاه طهارة ناري..أن هذا الجمل ليست منزوعة من وجدان الناس ومرصوفة في القصيدة رصفاً..ولكنها ذائبة في البناء العام للقصيدة بحيث لا يلاحظ القارئ الذي لا يعرف باللهجة الشعبية لا يلاحظ خروجها من سياق القصيدة..وأنما يلاحظ انسجامها التام وذوبانها في الجملة الشعرية.. وهذا يدل على ملكة شعرية حقيقية وروح مرهفة قريبة من روح الناس ووجدانهم فالشاعر كما نلاحظ في المقطعين السابقين يدعو عليها بأن يأكلها جراد الصيف..لأنها سرقت نهاره وأكلت رغيف صغاره..ويدعو عليها بماذا..يدعو بجاه طهارة ناره..ولا يعرف جاه طهارة النار الا من كان قريبا من روح العامة وملتصقاً بوجدانهم.

انني أدعو الافاضل حين يقرأون اثر حياة الشعب ووجدانه ولهجته وروحه في قصائد الشعراء أن يمحصوا هذه النصوص..دون أن يقوموا "بجرد" الشعراء المتأثرين بالتراث الشعبي بقائمة طويلة عريضة والحديث عن احسابهم وانسابهم في حاشية تلحق بهذه القائمة..

ويأخذ الأقتراب والالتصاق بروح الشعب عند حيدر محمود اشكالا اخرى.. ومن اهم هذه الأشكال في ديوان – اعتذار عن خلل فني طارئ- اعتماد اسلوب القص الشعبي أو الحكاية الشعبية، ويتجلى ذلك بوضوح في قصيدته "اعتذار عن حضور حفلة المولد" لنقرأ مدخل القصيدة:

جدي راعي غنم طيب
يسرح بالقطعان مع الفجر
يرجع عند المغرب
ينادينا لنجلس بين يديه
يعشينا مما قسم الله
يحدثنا في تربية المعزى: الراعي الجيد

يختار المرعى الجيد ويجوع ليطعم من يرعاه
يحدثنا في الشعر الشاعر لا يكذب رؤياه..اعتذار عن حفل المولد

نلاحظ في المقطع السابق استخدم الشاعر لروح الحكاية الشعبية وتقمص روح الحكواتي.. والروح الشعبية في الالفاظ كاستخدامه جملة "يعيشنا مما قسم الله" قد اثرت ان أتبنىّ الحديث عن الجانب الفني في هذه القصائد والابتعاد عن تفسير المضمون ما امكن ولكني اشير إلى استخدام الشاعر الذكي في حديثه عن الراعي جيد انه يجوع ليطعم من يرعاه "... ولم يستخدم أن الراعي الجيد" يجوع ليطعم من يرعاه.

ويتجلى روح الشاعر القص الشعبي في أكثر من قصيدة في الديوان واقصد القص الشعبي حيث يبدو هذا القص في قصيدة "من حكايا المدينة" يقول الشاعر:

....جارتي
راية الرجال النرد والنرجيلة
كما ترى – وقصص البطولة
...تغيب الشمس يهجم الشبق
...في اوصالهم كالنار
..لغضب المثار
لتيار يحرق الاعصاب

إلى أن يقول ملخصا حكاية الجارة:هكذا فإن كثرة الفراغ تنجب الأطفال.

هذا عن القص الشعبي.. أما عن القص بمفهومه العام فإن حيدر محمود تخدمه بشكل واضح في معظم قصائده في الديوان. ولا داعي للاستشهاد على...فاترك القراء للرجوع إلى هذا الديوان لتبين ذلك حيث نلاحظ اسلوب القص..الرسالة قبل الاخيرة، اعتذار عن خلل فني طارئ ثلاث ملاحظات من جبل الشيخ، رسالة مهربة، رسالة إلى فدوى طوقان معزوفة المواطن رقم صفر.. الخ.

ومن ميزات قصيدة حيدر محمود أن هذه القصيدة غنية بإيقاعها الموسيقي. تقترب بإيقاعها من الأغنية، ومن السهل أن تتحول هذه القصيدة إلى أغنية كما...في العديد من القصائد التي أصبحت الآن أغنيات مشهورة...ومما يزيد إيقاع...تماسكا اعتماد القافية في قصيدته الحديثة وهذا الاعتماد يحول دون تشتت إيقاع الموسيقي وضياعه وتلاشيه في القصيدة ويتجاوز اعتماد القافية الرئيسية في...إلى قواف ثانوية اخرى ومفردات مترادفة وبدون أن يفقد هذا الاستخدام في القصيدة وهجها وحرارتها فهو استخدام واع لا تكلف فيه ولا يأتي على حساب شعرية في القصيدة.

ولنلاحظ الصور الشعرية في المقطع السابق حيث ينبع الكاز من سرة الجمل العربي غزيرا،وحيث الطائرات تأكل القمح والورد.. وننتقل إلى موضع آخر في قصائد الديوان فأقرأ من قصيدته مرثية للبراءة:

"وكان الاطفال
بين يديها مثل فراش الحقل
وكانت حقل ظلال"
في موضع آخر نقرأ قصيدة "الحب يبدأ من أول السطر"
والهوى قدر النفس حين تشف تشف
لتصبح مثل غدير
راق من مبتداه إلى منتهاه
وصفا فكان المياه تحم فيه المياه

ولنا أيضاً أن نتابع تشابك عناصر هذه الصورة الشعرية وعمقها.

ومن أبرز ميزات تجربة حيدر محمود الشعرية علاقته بالتراث، حيث يكتشف القارئ أن الشاعر يمتلك ثقافة تراثية عميقة.. وأن هذه الثقافة تساعده كثيرا في بناء قصائده وإضاءة عالمه الجواني. وتأخذ العلاقة مع التراث في تجربة حيدر محمود أشكالا وظلالا لا حصر لها ومنها:

الاعتماد على القالب التراثي أو الشكل التراثي، ولكن هذا الاعتماد يأت بعد تفتيت الشاعر للنموذج التراثي وبناء نموذجه هو.. أنه يأخذ القالب التراثي ولكن بعد أن يضع بصماته واجتهاداته على هذا القالب ويبني من خلاله نموذجه الجديد..لنقرأ المقطع التالي:

وحبيب كنت اهواه وكان
مؤنسي اذ كان كاسي مترعا
ويدي تمطر شوقا وحنان
ثم لما خانني حظي خان
ومضى يلعن ايام الهوى
ولياليه التي قضى معي
أيها الساقي اليك المشتكى

نلاحظ أن الشاعر تناول نموذجاً عربياً اندلسياً، وهو النموذج المعروف في الموشحة الأندلسية المشهورة:

أيها الساقي إليك المشتكي قد دعوناك وأن لم تسمع لكن الشاعر كما نلاحظ في المقطع السابق فتتت هذا النموذج التراثي، وبنى النموذج الذي يحتاجه.. أن تعامله مع التراث تعامل الصانع الماهر مع المادة الخام حيث يمنحها روحه وإبداعه ويقيم منها نموذجه الجديد...وهذا هو التوظيف الناجح للتراث..أنه توظيف لا يفقدنا خصوصية تجربتنا الحديثة، ولا يخرجنا من عصرنا لنستف من التراث ونعيد كتابته كما هو.

ومن الجوانب الواضحة في علاقة حيدر محمود مع التراث، هو إعادة توظيف المدلول التراثي والرمو التراثي وإعادة خلقه من جديد وتلوينه بالشكل الذي يراه الشاعر ويبدو ذلك واضحة في قصيدته "رسالة مهربة" يقول:

وباركت زعم تابط شراً
عن العدو، والشدو، واللهو، والغزو
فاختارني لبلاط الحريم
نديما لزوجاته الالف
اروى لهن الحكايات في الليل
اختار لون العباءات في الليل
اضبط وقت الزيارات في الليل
والخيل نائمة
والقبيلة نائمة
وتأبط يلهو وكل الممرات مسكونة بالأفاعي

ونلاحظ هنا كتابة تناول الشاعر للرمز التراثي في شخصية "تأبط شراً وخلاصة القول أن حيدر محمود لا يبقى على الشكل التراثي كما هو وأنما يتناوله تناولاً جديداً.

يقدر الرغيف
الولد الممتاز
يحترم الخباز
وان كان حبيبك اجا وهو لابس القمباز

بيكون حبيبك اجا وهو لابس القمباز

أما الشكل الثاني الذي تأخذه هذه الأزمة فهو أزمة المثقف.. الذي يتمنى الذبح وهو يـرزح تحـت هذه الأزمة، فهو نديم زوجات الخليفة تأبط شراً وهو العاشق الذي يتمنى أن:

لكنني لا اسميك
حبك اطهر من أن تدنسه الشائعات
وقد كان اهون ان تذبحيني
لعلي اجيء ولو بعد حين
على فرس الرفض من رحم الارض
طفلا سريا، ووعدا نبيا، وسيفا
تنامين في ظلة حلوة كالندى،
حرة كالمدى
فاذبحيني اذبحيني اذبحيني
لكي تلديني..

وتبرز أزمة المثقف العربي كذلك في مقاطع كثيرة هذه الأزمة التي تصطدم روحه ووجدانه ووعيـه بالسلطات الكثيرة التي تصادر عواطفه وفنه:

الماء في فمي
والقيد في اليدين
فلست قادرا على الكلام
ولست قادرا على السلام
والسيف حين يغضب السياف ذو حدين

إلى أن يقول:
كان على بوابة المسرح حاجبان
يشهران خنجرين

ولم يكن لي الخيار...صرت ذات وجهين

أن الشاعر يدرك أن "قدرة المكتوب أن يمثل الدورين "لأن الماء في فمه والقيد في يديه.. الأ أنه يرى أن المسؤولية كلها على عاتق الجمهور ووحده الجمهور القادر على تغير كل شيء.

"تقتلني تفاهة الجمهور
يقتلني انتظاره الطويل للاشياء
أواه لو يغضب احد من الجمهور، لو يثور
لو واحد
لو نصف واحد يثور"

هذه قراءة في ديوان الشاعر حيدر محمود "اعتذار عن خلل فني طارئ" واعلم أنها لم تعط الديوان حقه.. فمن الضروري القاء الضوء على الجانب الصوفي في دراسة علاقة الشاعر مع التراث.. ولكنني اجلت هذا إلى القراءات التي ستلحق بهذه القراءة عن تجربة حيدر محمود.. كما أنني وجدت في الديوان الكثير الكثير من المواقف التي تحقق الدهشة والاثارة والأعجاب.. والتي لم استطع أن اضعها تحت اطار أو اعنونها بعنوان غير عنوان الدهشة والدفء والجمال وينطبق على هذه المواقف قول القائل "أن الشعر جميل لكنني لا أدري لماذا".

وأن هذه الانطباعات دعوة للاخوة النقاد إلى تناول هذه التجربة المهمة التي لم تأخذ حقها – رغم ما كتب عنها – فهي تجربة جديرة بالدراسة الجادة وهي من النماذج الشعرية العربية القليلة في عصرنا والتي تتميز باستقلال صوت صاحبها عن سائر الاصوات، وعمق هذا الصوت وهذه التجربة، وعفويتها وانتمائها.

كما أنّ هذه الانطباعات دعوة لهذه المدينة "الجميلة" عمان، إلى تكريم شاعرنا الذي ترك في محبتها "شلال الحان" والتي لم يترك قمرا فوق جبالها الا وبادله الغواية، ولم يدع شفة الا وقبلها تقبيل ولهان "وملأ افاق هذه المدينة باغانيه وقصائده العذبة الشجية.. أما أن الآوان لتكريم حيدر محمود أم أنه "سيبقى" حتى ولو نزلت به آية في كتاب الله.. طلياني!!.

أمن غير "حوران" تزهو الكتابة؟

في قصيدة الشاعر حيدر محمود "لأننا شجر" التي نشرت امس واهداها إلى الاستاذ خالد محادين، تجدد في تدفق ينبوعه الشعري، وتأكيد على ثوابت الخطاب الشعري والإنساني في شعره، وقد ارجعتنا بعض ابيات قصيدته الجديدة إلى ابيات في قصائد قديمة له، فالبيت الثاني في القصيدة:

كما اتينا اليه سوف نتركه
فحسبنا من اساه..ما لقيناه

وقد ذكرني البيت ببيت قديم له في قصيدته الشهيرة التي وقف بها بين يدي عرار والبيت هو:

وسوف يا مصطفى امضي لآخرتي
كما اتيت غريب الدار وحداني

ومع انني ابرر للاستاذ حيدر هذا الاحساس بالوحدة لأن كل من يعرفه يعرف حساسية روحه ورهافة وجدانه، لكن شاعر الأردن الكبير يعرف أن له ركن في كل بيت من بيوت عمان التي ترك فيها "شلال الحان" والتي لم يبقى في فضاءاتها قمر الا وبادله الغواية، أهو الاحساس بالعمر الذي قاد شاعرنا إلى هذه المشاعر وهو يعرف أن كل قصيدة جديدة يكتبها تزيد الحياة شباباً، وعمان التي غناها اعذب قصائده تخضر بصوته وقصيدته التي اضاءت بوادي الأردن واريافه بالوهج والمحبة.

لا أدري لماذا تذكرت قصيدته "سيراناداً" التي افتتح بها ديوانه اعتذار عن خلل في طارئ عندما قرأت هذه القصيدة وتذكرت ايضاً مقطعاً من قصيدة للشاعر العراقي يوسف الصائغ يقول في:

اما كان يمكن إلا الذي كان
ما كان يمكن إلا الذي سيكون؟
كأن لا مناص.
سوى أن تخان على صدق منك
ياصاحبي
أو تخون

ويعتب حيدر محمود على ليلى التي احبها،واصفاها الود واوقف عليها هواه، لكن الليلاوات كلهن من أول الدهر يبادلن حب الشعراء بالنكران، ولا يمتلك هذا النكران قمية الا لأنه يمنحنا كل هذه الشاعرية، فشكراً له لأنه يفتح لنا وجدان شاعرنا الكبير لتمنحنا قصائده الألق، والبهجة..ولعل هذا هو قدر الشاعر:

ليا ليك من بعد حوران
منذورة للاسى والرتابة
إذن ساهر النجم واكتب
أعن غير حوران تزهو الكتابة
وأعرف ان اغانيك فيها تمر مرور السحابة
وليست تليق المحبة الا لجاحدة
فتحمل جحود الحبيبة
واكتب هواها دموعاً
فما خلفت يا اخا الوجد الا لتبكي الربابة
وانت رجحت الغناء تماماً..
وعالجت بالناي نهر المحبة كي لايجف
ومنحت بالشعر خبز اليتامى

حيدر محمود : الشعر الشعر والأبوة والنبوغ

لم يلتقط شاعر أردني، إيقاع عمان كما فعل حيدر محمود، الشاعر الذي صاغها نبضاً في وريده، ورنيناً في نشيده، كانت قصيدته وحبيبته وعباءته وكثيرا ما اقترح أشكالا جديدة للحب. كثيرا ما صاغها غجرية ترن قامتها بالفضة، وكثيرا ما أنكرت حبة، شأنها شأن كل الحبيبات كثيرا ما "سرقت نهاره ورغيف صغاره" ولكنه ظل الصوفي المنقطع لحبها والذي لم يطلع على لياليها قمر إلا وبادله الغواية وألقى عليه الورد والسحر والقى علي عباءة الأبوة والنبوغ.

إذا كان عرار الشاعر الجد، فإن حيدر الشاعر الأب، ولعل العلاقة التي يصوغها الأبناء مع الجد هي علاقة الحنين. أما مع علاقتهم مع الأب فهي محكومة بالزهو والعقوق، الزهو في ثروة شعرية صاغها الأب بإخلاص وأناة، والعقوق من حاجة الابن الغريزية للتخلص من أبيه والبحث عن وشمه، لقد تخلص جيلنا من عرار بسهولة بحكم البعد الزمني عنه، ولكنه لم يتخلص من حيدر وأتحدث عن تجربتي الذي ظل

يفرد ظلاله بقسوة على أوراقي، ويدخل غرفتي دون استئذان، شأنه شأن كل أب، ويتدخل بحكم أبوة الشعر في قصائدي وتراكيبي ولغتي، ولا يفهم هذه السطوة إلا الشعراء، فكثير ما هاجمت حيدر محمود وشعره، وكثيرا ما أخرجت دواوينه من مكتبتي ولكنني لا أدري كيف يتسلل إلى أوراقي لحظة الكتابة، لأراه يتبسم تلك الابتسامة العذبة التي تشعب الطفولة والشاعرية والألق.

ومع كل هذا التجني الذي أمارسه على أبائي في الشعر،وبالتحديد حيدر محمود، فطالما سمعت من عبارات الإطراء التي تؤكد لي اختلافي عنه أو أكثر من الاختلاف، ولكنني بمنطق أبوة الشعرة والإخلاص إلى ناره وحومته، تدخل العبارات إلى أذني ولا تلامس قلبي، وأدري أن الاختلاف في نظر القائلين مجرد اختلاف في العباءات، لا يمكن أن يمس المنطقة المحرمة بين الأب والابن، إذ لا يملك الأب ثروة أثمن من ابنه، ولا يملك الابن وشما أقدس من وشم أبيه.

في المساحة الضيقة بين حنجرتين كبيرتين في الأردن حنجرة عرار وحنجرة حيدر محمود، بنيت عشا صغيراً لشعري، وفي المساحة الضيقة زاحمني أخوة كثر لم يحسنوا التصرف في الميراث، وأقارب ومحارم وجيران يطالبون بحصتهم من ميراثي، فليغفر لي الجد والأب على العقوق، إن حصل، وليرحموا حاجتي للبحث عن قصائدي ولغتي وحبيباتي وإيقاعي وحوراني وعماني وصعلكتي وعسى الأهل يتقبلون عقوقي في مفهومه الإنساني وليس في مفهومه الاجتماعي وحاجتي إلى العقوق وصولا إلى الشعر وجنته المفقودة وجحيمه الحميم.

هل هو الحب..؟ نعم.. فالحب نبع النقد ونبع الشعر ونبع الكتابة ونبع الحياة، فعلام العقوق إذن ؟.. إنه عقوق لهذه الصحراء التي تشققت حناجرنا ونحن نغني لها فما جاوبت غناءنا إلا بالعقوق والنكران، وها أنا أمارس العقوق بطريقة ممتعة فأكتب عن نفسي أكثر ما أكتب عن شاعري وأبي الذي أعطاني ناي الشعر سراً، حين سمعت منه الكلام الحلو الأول مرة في حياتي.

ابراهيم العجلوني

بناة الوجدان الوطني الأردني

بناة الوجدان الوطني الأردني

ثلاثة شعراء صاغوا، أكثر من غيرهم، الوجدان الوطني للدوة الاردنية الحديثة.

أولهم: الشيخ رشيد زيد الكيلاني، من مواليد نابلس الحرة العزيزة بإذن الله، وهو صاحب القصيدة البدوية التي طالما تغنى بها الأردنيون عن "ربع الكفاف الحمر والعقل ميالة".

وثانيهم: عبد المنعم الرفاعي صاحب الأناشيد الوطنية التي رددتها الأجيال، على مدى نصف قرن أو يزيد، مما تقرؤه من ديوانه الذي حققه الدكتور ابراهيم الكوفحي قوي الله عزائمه.

وثالثهم: حيدر محمود الذي غنى "وما يزال" لهاشم "قمر الصحراء" ولعمان التي ترخي جدائلها، والذي هرع على آثاره عدد كبير من الشعراء، يتأثرونه ويحذون حذوه، ويحاولون في ذلك ما يحاولون.

هؤلاء الثلاثة انجبتهم ارض فلسطين المطهرة.. ونحن لا نعدم شعراء آخرين من فلسطين الأردن كتبوا عن ارضه ومدائنه مثل عبد الله رضوان، وعبد الله منصور وغيرهما من المبدعين، لكن هؤلاء الثلاثة هم الذين نذروا معظم شعرهم لابتناء معنى "الوطن الأردني" في وجدان عرب هذا الجزء من بلاد الشام.

نقول هذا دفعا لما ينفخ فيه بعضهم من ثنائية مفتعلة بين أبناء الوطن الواحد..ونقوله وعيننا على جغرافية "أجناد الشام" التي جعلت من "طبريا عاصمة لجند الأردن" ومن "صور" ساحلا له، وجعلت من بلداته صفد وعكا وبيسان. والتي جعلت من "القدس" عاصمة لجند فلسطين. وجعلت "عمان" و"الطفلية" حيث صلب فروة بن عمرو الجذامي، من أعمالها.

كما نقوله ونحن نؤكد أن لا ثنائية في المنطقة الا ثنائية "العروبة والصهيونية" هذه الثنائية الضدية، التي تستقطب الحق والخير في جانب والظلم والشر في جانب، وبحيث لا يكون التباس في الخيار بين أحد الجانبين ونقيضه. إلا أن يكون في الخلق من يضحك على نفسه، فيتوهم أنه قادر على الضحك على الآخرين.

حيدر محمود كلمة حق

لم يكن حيدر محمود مجرد رجل دولة يتولى المناصب والأعباء، ثم يغادرها بعد حين إلى ظلمات النسيان..

وهو حين كان مذيعاً، ثم كبيراً للمذيعين، ثم مديراً لدائرة الثقافة والفنون، ثم سفيراً في تونس، ثم مديراً لمركز الحسين الثقافي، ثم وزيراً للثقافة..كان اثناء ذلك كله شاعر الأردن الجلي، وصوته الجميل الذي يطرب له العرب، ويمثل وجدانه الشعبي بلا منازع.

وأجزم أن لو لم يكن حيدر محمود تسلم تلك المسؤوليات الرسمية لكان النقد الأدبي قد أنصفه أكثر وأحله المكانة المتقدمة التي هو أهل لها في طليعة الشعراء العرب المعاصرين. فليس يخفي أن كثيراً من النقاد يتورعون عن قوله الحق والصدق فيمن يبتليه زمانه بالمناصب.. وأي ابتلاء للشاعر الكبير أبلغ إيذاء منها وأفدح:

على أن حيدر محمود لم يخسر كثيراً ولا قليلا من تجافي النقاد عن قامته المديدة وعن سموقه الأدبي. وهو أعمق دراية بهذا السائد المبتذل من ترويج النجوم في حياتنا الأدبية الفاسدة. ولعله بسبب من ذلك أن يكون الأكثر زهداً بما يتدافع عليه الناس من بهارج هذا العرض الأدنى من مطلوبات ومرغوبات المتأدبين.

أقول هذا وأنا في أشد اليقين من أن حيدر محمود هو الأبعد شهرة في شعرائنا، ولكنها شهرة لم يشارك النقاد ايديولوجيين وغير ايديولوجيين في صنعها، بل فرضت عليهم بقوة الفن، ونقاء الروح، وروعة البيان الممتنع السهل الذي اشربته القلوب.

وإن مما نستدل به على هذا الحضور الجميل لشاعرنا الكبير، تلك الأصداء التي انداحت في أوساطنا الأدبية والشعبية، في أعقاب قصيدته "الشاهد الأخير" وفي ذكرى عرار وما كان من سيل المعارضات الشعرية للأولى، ومن تداعيات الثانية في ضميرنا الوطني، ناهيك بما تخلق في هذا الضمير من حالة ترقب لأي جديد لحيدر محمود، وهو أمر لم يعرفه أدبنا الأردني منذ عرار.

ولقد يضيق المقام بنا لو رحنا نقارن – مثلاً – بين حيدر محمود و عبدالله بن قيس الرقيات: بين "حسينيات" الأول و"هاشميات" الثاني، وبين دوافع كل من الشاعرين على تباعد الزمان وتقلب الحدثان. أو لو رحنا نتوسم غنائية حيدر محمود (والشعر في أصله غناء) أو فرادة بنيان القصيدة عنده.

تلك كلها آفاق متراحبة ينبسط القول فيها وتتشقق اللهوات. وإن آخر ما نقف عنده من هذا الحديث أن (حيدر محمود) حضور متميز في الأدب العربي المعاصر وأنه موضع تقديرنا ومحبتنا في آن، وأن بمثله، ولو زهد بكل مديح، تفتخر الأوطان.

لطفي اليوسفي

شعر نـداء الحريـة

شعر.... نداء الحرية

عمان مدينة موضوعة على صخر الهضاب.. وقلبها هشاشة وطيبة بهاء.. وكان لا بد أن تهبنا جزءا من هذا البهاء. كان لا بد أن يكون سفيرها في ديارنا شاعر مسكونا بأسئلة الشعر مأخوذا بالحلم العربي مسهما في تلمس الدروب التي قد تضمن للثقافة العربية غدا أقل ويلا.

هذا هو حيدر محمود شاعر ودبلوماسي. وليس امرا سهلا أن يوفق الإنسان بين حلم الشاعر وواقعية الدبلوماسي فالشعر انشقاق وتمرد على الممنوع وعلى المحرم ايضا. الشعر مغامرة خروج عن المألوف نحو المخالف والمغاير. وهو احتفال بالرغائب والأهواء أما الدبلوماسية فهي من جهة كونها فن معرفة الواقع والالتزام بالحدود، أنما تتعارض مع الشعر وقليلون هم الذين نجحوا في تحويل هذا التعارض الى تعاضد وتناغم: نزار قباني سان جون باري، بابلو نيرودا شاعر الكرامة البشرية المنهكة. وحيدر محمود شاعر الحلم العربي الذي ظل يعلن في اكثر من مناسبة قائلا: أن الحلم العربي لم يمت فينا بعد، رغم كل المؤامرات على قتل هذا الحلم.

هذا هو الدرس، الدرس الذي يتوفر عليه شعر حيدر محمود وطريقة مقامه على الأرض لا معنى للكتابة أن هي لم ترتق بالكاتب إلى مستوى التماهي مع قناعاته ومثله وطموحاته. بل أن المبدع لا ينال شرف التسمية الا إذا تمكن من محو المسافة الفاصلة بين نصه وحياته.

عن علاقته ببلادنا يحدثنا حيدر محمود عن طفولته التي امعنت في الرحيل قائلاً: "أنا أحببت تونس منذ طفولتي عبر نشيد الأمة الذي الفه ابو القاسم الشابي. ولا انسى اطلاقا أنا وابناء جيلي أننا كنا نصطف في مدارسنا صباحا كل يوم لننشد، إذا الشعب يوما اراد الحياة" حتما لم يكن الطفل يدري وقتها أن الشعر سيقوده الى هنا. الى بلاد الشابي، وحتما لم يكن يدري ان بلاد الشابي ستوسع له مكانا في ثقافتها وتنزله المنزلة التي تليق بشاعر مسكون بأسئلة الثقافة العربية.حين كبر الطفل تلقفه الشعر وقاده إلى تونس عاشقاً. فمجد هذا الحب، ا حتفى به، اعلاه وجاهر به معلنا: أنا من عشاق هذا البلد العظيم.. لم اترك شبرا واحدا في البلاد التونسية الا وعقدت معه صداقة..لقد تعرفت إلى كل ما في تونس ارضا، بحرا، سماء معظم اشجار تونس تفيأت ظلالها، وكل موجة..بيني وبينها تناغم وأصوات متبادلة.

والناظر في شعر حيدر محمود يلاحظ ان الشعر لديه ليس مجرد صناعة أو تمرس بالكلام بل هو فعل وجود أنه طريقة في المقام على الأرض والشاعر هو الذي ظل يقود خطى الدبلوماسي ظل الشاعر مسكونا باسئلة الشعر ماخوذا بقضايا الإنسان العربي عن فلسطين كتب.. عن معركة الكرامة.. عن القدس..مجد العراق واطفاله واكتوى بحب تونس والمغرب العربي، وأعلن قائلاً: "لا يمكن أن تكتمل عروبتي أنا كمشرقي الا إذا اكتحلت عيناي بالجناح الآخر المغربي.

لكنه لم يكتف بفتح الشعر على قضايا الراهن العربي بل انشغل بتجديد اسئلة الشعر. لم يعلن القطيعة مع القديم العربي ولم يستسلم للشعارات التي حفل بها خطاب الحداثة في الثقافة العربية. بل ظل حريصا على الاغتذاء بالمنجز الفني للشعر العربي القديم والمتنامي ابتدءا منه.

هذا هو ما يجعل من الشعر عند حيدر محمود نداء الحرية. وهو ما يجعل من الكتابة محاولة لتحرير ما يظل مصادرا مغيبا من الذات والواقع والتراث. ويحولها إلى حدث استكشاف لمتخيلنا المحجوز واستدعاء للمنسي في ذاكرتنا المليئة بالانقطاعات والتصدعات.

ثمة نوع من التماهي بين كتابة الشعر وكتابة السير. لكن السيرة سرعان ما تكف عن كونها كتابة لسيرة فردية ذاتية وتصبح كتابة لسيرة ثقافة بأسرها، واستكشافها لما تحتوي عليه من قيم تخص علاقة الذات بتراثها وبالمطلق وبالمقدس.

وتخص علاقة الإنسان بنفسه من جهة كونه لحظة التلاقي العظيم بين المقدس والأرضي، بين المطلق الذي أوله الإنسان وآخره الإنسان، والهشاشة التي بالإنسان تبدأ ومنها يصنع، تحت الشمس، قدره ومصيره واختياره.

د. سليمان الأزرعي

قراءة في تجربة حيدر محمود الشعرية

ثنائية (الأنا) و(الآخر)!. من الذي يكتب قصيدته ؟

قراءة في تجربة حيدر محمود الشعرية

ثنائية (الأنا) و(الآخر) !.من الذي يكتب قصيدته؟

لا بدّ من مقدمة:

لمن أراد أن (يقرأ) شعر حيدر محمود، نصيحة بأن يقرأ مقدمة الأستاذ (صلاح أبو زيد) التي تصدرت مجموعة الأعمال الشعرية الكاملة.

أما من أراد (دراسة) شعر حيدر محمود. فعليه أن يتوجّه إلى النص مباشرة. عليه أن يستنطق النص الشعري، النص الشعري اولاً، ويحدّد شواهده ويسحبها جانباً، ولا بأس أن يعود إلى التقديم قبل أن يشرع بكتابة دراسته.

مقدمة الأستاذ صلاح أبو زيد مهمة. ومهمة جداً لمن لا يعرف حيدر محمود. لقاريء عربي مهمة جداً. ولكنها للدراس، تنطوي على شيء من المحاذير. وقد تجرّه صوب مسار مُربك إذا لم يحسن استثمار تلك المادة الغنية التي تضمنتها المقدمة. فالمحذور أن تحشره تلك المقدمة في اتجاه واحد. وأن يتسلم كل مفاتيحها دون أن يتحقق من المهم والأكثر أهمية.

ورغم اعتيادي على تحاشي قراءة المقدمات لدى إقبالي على دراسة هذه التجربة الإبداعية أو تلك، إلا أنني تورطت في قراءة مقدمة الأستاذ أبي زيد قبل توفرّي على النص الإبداعي. وهنا لا بد أن أنوّه إلى تلك القيمة النقدية التي تظمنتها المقدمة والتي تقدم الكثير من المساعدة لقارئ حيدر محمود ودارسه ايضاً. على ألا يسقط أسيراً في مقولات المقدمة. وألا تستحوذ عليه تماماً خلال العلمية النقدية، وفيها من المغريات والمتانة في خطابها النقدي والمعرفي ما يكفي لذلك. ولقد دهشت لهذا. فالسائد في أوساطنا أن الأستاذ صلاح أبو زيد شخصية سياسية إعلامية لا نشك أنها تقف بالقرب من عالم الإبداع، ولكننا لم نلتفت فيما مضى إلى تلك المهارة النقدية لدى هذه الشخصية السياسية الأردنية. فالتحية للأستاذ صلاح أبو زيد ولهذه المقدمة.

أزعم بثقة، أنني تابعت تجربة الشاعرة حيدر محمود بالكامل. ولكنني أعترف بأن وصولها إليّ في مجموعة كاملة، قد أتاح لي فرصة الرؤية الأكثر وضوحاً، وفرصة تشكيل صورة متكاملة لتجربة هذا الشاعر، الذي تعد تجربته بنظرنا إحدى علامات الشعر الأردني البارزة تماماً، وهي دونما أدنى شك، واحدة من القامات الواضحة في الشعر العربي.

أبدأ من حيث الخاتمة. لأن قصيدة الخاتمة في الديوان، والتي لا تحمل تاريخ كتابتها تصلح أكثر ما تصلح لافتتاح الحديث عن حيدر محمود وشعره؟.

(منذ زمان
وأنا أبحث في كل مكان.
عن شخص يدعى (حيدر محمود).
لأقول له:(يا أبن ثريا)
ظلمتك الدنيا
إذ سمتك بهذا الاسم المنكود.
لكن،
حتى (الأمم المتحدة)قالت:
ليس لهذا الشخص وجود)

الأمم المتحدة تعرف أسماء زعماء العالم جمعياً.وبمقدورها معرفة أسماء كل رعايا العالم. ولكن اسم (المتنبي) أحمد بن الحسين الجعفي غير معروف بالفعل بالنسبة للأمم المتحدة؟. وقديماً قال السيد المسيح(مملكتي ليست في هذا العالم). وإمارة المتنبي رغم أنها إمارة أرضية – كما قدرها النقاد والمؤرخون، إلا أنها – بالتأكيد – ليست من هذا العالم..وكذلك الأمر مع إمارات الشعراء. فلكل شاعر إمارته ولحيدر محمود إمارته أيضاً..

عائلة التجربة الإبداعية :

ربما سأستعيض عن هذا التسمية بتسمية أكثر إيحاءا ودلالة فيما لو استكملت قراءتي لتجربة حيدر محمود الإبداعية، وأحطت بها الإحاطة المستحقة، ولكنني لا زلت أشعر بالاطمئنان لهذا التسمية – مؤقتا – فهي واحدة من المفاتيح المهمة التي تساعدنا في الدخول إلى عالم حيدر محمود الشعري. ولقد حرصت على أن أشارك في هذا الملف الاحتفالي، تكريما لشاعر عربي مهم وأردني أهم، تتطلب دراسة تجربته زمنا أطول وتستحق الوقت الكافي.

ثمة عائلة استطاع حيدر محمود أن يجمعها في تجربته – على تباعدها التاريخي – وأن يشكل منها أعضاء في أسرته الوجدانية..

وبشكل صريح، أو بأدوات تعبيرية مختلفة – كالتناص والتماهي والتضمين والاشتباك النصي والتداخل وغيرها وغيرها – يعثر القارئ على عائلة حيدر محمود الإبداعية، وعلى مصادر إلهامة! – نحن لا نقصد هنا (ثريا) أو (عمار) أو (محمود) أو..نحن نقصد (عروة بن الورد العبسي)، و(تأبط شرا)، و(الشنفري الأزدي)، و(عرار) و(تيسير سبول) وأبطال (مؤنس الرزاز)و(ربة عمون) و(جراسيا) و(عبده موسى) وخالد محادين)، (الضدّ) و(المتنبي)..وغيرهم وغيرهم ممن تركوا لنا تلك العائلة التي لم يعرف أفرادها

بعضهم بعضاً. ولم يلتقوا – غالباً – بل ظلوا متباعدين عن بعضهم ومنشورين على رصيف محطات التاريخ..صحيح أنهم لم يلتقوا. ولكن الذين يزحفون من عمق المنحدر صوب الأعلى، يلتقون عند القمة، ويرون بعضهم بعضاً. ذلك أنهم يشكلون – وعبر كل محطات التاريخ – عائلة سعى أفرادها لعناق بشريتهم خلال الفعل الإبداعي، وخارج كل معيقات ذلك اللقاء الفذّ للإنسان ببشريته الضائعة أو المغيبة بفعل التعمية أو التعبوية أو هدر الجوهر الإنساني العظيم المدّخر في إزلية الإنسان..تلك هي عائلة التجربة الإبداعية في رحلة حيدر محمود الشعرية.. ولقد التقى كل هؤلاء، ورأى بعضهم بعضاً عند القمة، قمة الصدق الإبداعي، رغم أن أحداً منهم لم يلتق بالآخر، لكن حيدر محمود جمعهم على مائدته، وطرد كل من لا يحق له الحضور والتمتع بالمشهد المجيد لعظمة الإنسان وسمو شعره.

في شعر حيدر محمود، يلتقي أعضاء هذه العائلة من الصعاليك الثوريين الرافضين. ابتداء بمن حمل السيف وشق عصا الطاعة، وانتهاءً بمن أشهر الكلمة:

(الليلة
أجراس الميلاد تُدق.
رحم الريح..انشق
ولدت كلمة..
والكلمة رب يحمل سيف الحق).

ولا يخفي علينا التناص في هذا المقطع مع الموروث العقدي المنصوص: (في البدء، كانت الكلمة. والكلمة كانت هي الحق)..ومن هنا يشرع حيدر محمود (بتسخين) قصيدته. حتى إذا تحققت الولادة للكلمة، اكتملت القصيدة.

صعاليك حيدر

يلعب حيدر محمود في قصيدته – وباستمرار في قصيدة التجربة وليس في القصيدة الرسمية – يلعب لعبة التسخين والتحمية. فهو يطرح ضده في القصيدة. وبمقدور الناقد أن يراقب تلك اللعبة وهي تتجلى في أكثر من استعراض فني مدهش. الأمر الذي يرفع من درجة حرارة القصيدة، وهو يراقب ذلك الحوار الدّامي بين حيدر محمود (الراهن) وحيدر محمود (المنشود)..أنه يقدح زناد ذلك الحوار داخل القصيدة. غالباً ما يحدث الأمر في المفتتح. حيث يطرح الضدان بثقلهما الكامل داخل النص الشعري. وتبدأ مباشرة عملية الانزياح المضموني، ليخرج من القصيدة – تماماً – حيدر محمود (الراهن)، ويحل محله –

بالكامل مضمونياً- حيدر محمود (المفترض) أو (المنشود)..وعادة يكون هذا المنشود هو (عرار) أو (تأبط شراً) أو (الشنفرى) أو (المتنبي) أو..أو..غيرهم من أولئك الصعاليك الرافضين الثوريين الذين يتربع الواحد منهم داخل النص ويكتب قصيدته.. قصيدة حيدر محمود (المنشود)، فيما يتنحّى حيدر محمود (الراهن)، ويخرج – مضمونياً وعملياً – من القصيدة تماماً.ولا يعود أكثر من متفرج، وتنهزم قضيته أمام الطرح العادل للضد!.

هنا، وفي هذا الموقع، يحتل أحد أعضاء أسرة التجربة الإبداعية القصيدة احتلالاً تاماً..ذلك المتمرّد القادم من تخوم التاريخ، يدفع بالشاعر إلى الخارج ويمارس بالنيابة عنه عملية الصدق الفني!!.

من الذي يكتب القصيدة؟ ومن الذي يخرج منها ويغادرها في عملية إبداعية مدهشة؟. لعبة يلعبها حيدر محمود باستمرار، وبكفاءة غير اعتيادية؟

الضدّ ولعبة الإضافة:

قلنا بأن أفراد عائلة التجربة التي شكلها حيدر محمود – وجدانيا ممن يتدافعون لاحتلال قصيدة التجربة كثر.. إنهم عائلة الصعاليك. المتمردون الثوريون الذي يقف (الضد) في مقدمتهم.

(الضد) نموذج إبداعي درامي، توقفت عنده السينما والمسرح والقصة والرواية، وحتى الأساطير..

(الشبيه) أو(المثلي) أكبر أعمال المخرج الإيطالي (فيليني)يقوم على صراع الضدين في الشخصية الواحدة المنشطرة بين نازعي (الراهن) و(المنشود) و(الجريمة والعقاب) لدستويفسكي تقوم على ذلك أيضاً.. فالحياة صراع بين (المنشود المفترض)، و(الراهن المعيش). وذلك هو الجوهر. وفي (الشظايا والفسيفساء) وكذلك الأمر في رواية (عصابة الوردة الدامية) لمؤنس الرزاز الذي حظي بقصيدة (الآخر) من حيدر محمود ص398، ثمة انشطار في الشخصية الواحدة أيضاً. وأجزم أن الشاعر كتبها بأثر قراءته لإحدى الروايتين اللتين وجد فيهما أو في إحداهما ضالته.

(الضد) عند حيدر محمود يأتي معلنا تارة.. وباسم آخر تارة أخرى. وفي العادة يكون واحدا من عائلة الصعاليك التي شكلها حيدر محمود عبر تجربته الإبداعية..

لاحظ لعبة الضمائر، وإضافة (ياء) المتكلم. حيث تستجيب اللغة أيضاً للضرورة المضمونية!.

في جدلية اللغة والتعبير، يكشف الناقد عما يأتيه الشاعر بتلقائية إبداعية؟ ولاحظ موقع الانتقال إلى خطاب (الآخر)!. الآخر الذي راح يستقل في القصيدة.. ينتزعها من كتابها ويوسع نفوذه فيها إلى أن أحتلها بالكامل وأصبح هو كاتبها الحقيقي وملهمها:

(لم أجدني يوما معي،

في مكان
فكأنا ضدان
نأبى اجتماعا.
كم تمنيت أن أراني
ولكن:
لم أكن ممكنا
ولا مستطاعا.
فعيوني ليست عيوني
ووجهي
ألبسوه على القناع
قناعا!
أيها الآخر الذي فيّ:
طالت بيننا الحرب
فلنفضّ النزاعا.
آن أن تستريح منا قليلا
ونريح الهموم والأوجاعا
يا شبيهي
ويا نقيضي
أرانا..
قد سئمنا – مما نقول- سماعا).

هكذا يغادر حيدر محمود الراهن قصيدته معترفا بالهزيمة، ومصرحا – بوضوح - باسم صاحب القصيدة وملهمها الحقيقي، (الآخر) أو الضد).

أما في قصيدة (طه) فيتجلى الضد ثانية. وتستجيب اللغة عبر لعبة استعمال الضمائر والإضافة غير المبررة لغويا ومنطقيا، في واحدة من أجمل أشكال التعبير عن انشطار الشخصية:

وأقيم ما بيني وبيني حاجزا
كي لا تشاركني به أنفاسي

وأقول للجلاس إذ يبغونني:
طيفي الذي معكم ووهم لباسي
أما تفاصيلي فقد غادرتها
فرحا به وتركتها للناس

وتبدو لعبة الضمائر والإضافات اللغوية المستهجنة عند حيدر محمود إحدى أشكال التعبير عن التوحد (بالآخر)، والانقياد إليه، والانصياع والرضوخ إلى جوهر التمرد فيه.
في النص التالي درجة من درجات التنكر والتمرد على (الأنا) لصالح (الآخر). وهي درجة أقل تنافرا بين النموذجين المنشطرين -ضديا- عن أصل واحد!.
ثمة تعايش وتواطؤ ليس متبادلاً؟! أنه تواطؤ من طرف واحد! من طرف الأنا لصالح الآخر. ولكن (الأنا) لا تعترف هنا بالاستسلام. بل تتوسل إلى الآخر بأن يجود عليها بشيء من التفهم بقصد استمرار التعايش:

(فكيف ألغي تفاصيلي وأشطبها؟
وكيف ينكر نبضي نبضه الثاني؟
وكيف أفضلني عني وأخرجني
مني وما ثم بي إلاي يغشاني؟
- لقد توحدت بي
حتى إذا التفتت
عيني رأتني وأنى سرت
ألقاني) [1]

يتوضح الضد في قصيدة حيدر محمود. وبالطبع الضد هو (عرار. ولكن لعبة اللغة إياها تندفع بعد مرحلة التأسيس للقصيدة، لتؤكد موضوعة الضد في قصيدة محمود، فيما يصرح (بالشبيه) لفظا و(بالضد) أيضاً:

"سوف يقولون:

---

[1] المقطع الأول من نشيد الصعاليك ص96 في قصيدته (محاولة اعتذار لعرار في مئويته ص 389).

ما بال هذا العراري
يخرج من جلده
ثم يدخل في ضده؟
أنا ونقيضي الذي فيّ
يشبهني
وشبيهي الذي ليس
يشبهني
لست إلا..أنْ.

في نص آخر يتبرأ محمود (المفترض) ويتنكر لمحمود (الراهن) ويبرر لذلك الانشطار الـذي وقـع في الشخصية الواحدة، فيما تقدم له لعبة اللغة كل المساعدة ابتداء من العنوان:

(كان على بوابة المسرح
حاجبان يشهران خنجرين
ولم يكن لي الخيار
صرت ذا وجهين)[1].

وفي أكثر من مناسبة يبين حيدر محمود لعبة الحياة وأركانها وترددها ما بين مسافتين متباعدتين:
(يأتي زمن صعلوك
يتخلى فيه قلبك عنك
ويعلن إلا دخل له
بلسانك.. فوك
ويعانقك الشعرُ
طوال الليل
وينكر وجهك
عند صياح الديك)[2].

---

[1] قصيدة (لم أكن أنا أنا ص229.

[2] يا ولدي ص 23.

ثم يأتي تبرير ذلك الانشطار وتلك الثنائية الضدية:

(فلماذا تسأل
كيف أنفجر أبوك
ومضى لا يملك شيئاً!.
ماذا يمكن
أن يملك
يا ولدي
عبد مملوك) [(1)].

حالة أخرى من حالات الضدّ مضمونياً،واستجابة لغوية تعكس جدلية المبنى بالمعنى حين تتكرر لعبة الضمائر. وهي بلا شك محاولة تبريرية أخرى وتوسل آخر في سبيل الوصول إلى إمكانية تعايش الضدين (المواطن والصعلوك) (المدجّن والمتمرد) في الشخصية الواحدة:

(يؤرقني
فارق اللون
بيني وبيني.
فيا حزن
قبل اكتشاف دمي لا تسلني
عن الياسمين
***
يحاصرني الطين
ويمنعني من مغادرتي
ويسد علي سبيل العبور
إلى وهج مرحلتي) [(2)].

---

(1) يا ولدي ص26.
(2) الحصار ص191.

(الآخر)، قصيدة أهداها حيدر محمود إلى مؤنس الرزاز. والأغلب أنه كتبها إثر قراءته لرواية (الشظايا والفسيفساء) أو رواية (عصابة الوردة الدامية). والروايتان تقومان على انشطار الشخصية وتمزقها بين نازعين متنافرين ذهب كل منهما بشق من الشخصية، وتركاها معلقة في الفراغ، حيث التوزع والرعب من الازدواجية التي دمرت وحدة الشخصية، وحالت دون تحقيق الراحة واستعادة التوازن السيكولوجي المسمى (بالتكيف)!.

(الآخر) في (الأنا) حقيقة علمية سيكولوجية موجودة في كل شخصية. أي في كل وحدة بشرية. وهي موجودة لدى الحمقى والبسطاء أنها الطموح الذي تتطلع إليه الوحدة الفردية وتتمنى أن تكونه.ولكن سعي الشخصية الاجتماعية للتوازن يحل ذلك الأشكال عادة. وتجري المصالحة بين (الراهن) و(المنشود) في سبيل تحقيق التوازن في الشخصية.. ولكن هذا الصراع الدائر في كيان الوحدة البشرية لا يحل بتلك البساطة والتسامح بين طرفي الصراع لدى المبدعين والمفكرين الطامحين. وكثيرا ما يشطر الشخصية إلى نصفين، ويدمر وحدتها النفسية، في عملية صراع داخلي مؤسٍ بين الأنا والآخر:

(هذا الآخر كم أتعبني،
فهو المحتكم بي دوما
وأنا المستسلم للعبة.
حتى حين يورطني،
نقطة ضعفي
أني لا أعرف نقطة ضعفي
***
أعلن أن الآخر فيّ
انتصر علي
وأني القاتل والمقتول.
وثأري عندي وحدي
وسآخذه بيدي مني
أعني..مني
إذ آخذني؟؟)[1].

---

[1] الآخر ص398.

وهنا تتكرر لعبة اللغة ثانية، وتتكرر جدلية الشكل بالمضمون من خلال استعمال الضمائر والإضافات كما بدأ جليا في خاتمة القصيدة.

المتنبي أمير صعاليك حيدر محمود:

يتصدر أبو الطيب المتنبي عائلة صعاليك حيدر محمود. وكما أسلفت، فإن الذين يستحوذ عليهم الإبداع، ويصارعون في سبيل معانقة بشريتهم المغيبة، لا بد أن يروا بعضهم بعضا على تباعد الأزمنة والأمكنة واختلاف الأمم واللغات.

المتنبي حالة ثرّة في أدبنا العربي. لا يحيط بأسرارها إلا القابضون على جمر التجربة. والكبار يرون الكبار. ولقد طردت ذات يوم شاعرا شابا وشتمته بعبارات جارحة دونما وعيٍ مني عندما شتم المتنبي وتساءل بسخرية الحداثيين من هو المتنبي؟.. وماذا يساوي كل ما أنجزه من تفاهات إذا ما قيس بإنجازات مبدعي هذه الأيام؟

حالة المتنبي حالة متفردة في التاريخ العربي!.

أيّ مكان أرتقي
أيّ كريم أتقي
وكل ما قد خلق الله وما لم يخلق
محتقر في ناظري
كشعرة في مفرقي

أبو الطيب المتنبي، هذا العملاق الشامخ يدوي ويرعد في شعر حيدر محمود، كلما اندفعت إلى الوجود قصيدة التجربة.. يصرخ باسمه تارة، ويلقبه تارة أخرى، ويجرده من بُعده الزماني ليجرّه إلى الحاضر من خلال تجريد اسمه من (أل) و(بن) وتسمية القصيدة (ليلة سقوط المواطن أحمد حسين الجعفي). وأحمد (بن الحسين) الجعفي هو المتنبي. ولكن الشاعر كما قلنا يريد أن يقول: أن المتنبي موجود في كل العصور و(أل) الداخلة على (حسين) وكذلك (بن) مؤشر ماضوي. وها هو المتنبي يعيش بيننا..ها أنذا أعبر مراراته وأعيد تجربته التي ترونها أمامكم كل يوم، ولكنكم استمرأتم المألوف، والمألوف لديكم أصبح عادياً:

(كنت غبيا يا جعفي
واغبى الناس هم الشعراء.
حتى صاحبك

(علي بن أبي الهيجاء)
لم يحزن حين اغتالوك
ولم تبك عليك الشهباء
يا ما حذرناك من الأوهام
يا ما قلنا لك:
لا تأمن للملعون أبوها الأيام
لكنك لا تسمع إلا صوتكم أنت..)

ويستثمر حيدر محمود هذا التشخيص الإبداعي لنموذج أبي الطيب المتنبي الدرامي، ليدفع بنفسه داخل القصيدة ويشكل ثنائية التاريخ والحاضر، الماضي والراهن. وليؤكد وحدة التجربة، وليقرر بأن الشاعر أعظم أمير يتوج على عرش أعظم إمارة. وهي الشعر! وأن كل إمارات الدنيا لا تساوي رصيعة واحدة في تاج إمارة الشعر.. ولقد أخطأ المتنبي وهو يبحث عن إمارة غير إمارة الشعر. ولكن الخطأ يتكرر ثانية ويعيد التاريخ نفسه إذ ينسى الشاعر إمارته ويبحث عن إمارة أرضية يتصدق بها عليه ذوو الجاه والجبروت والسلطان، فيما ينسى الشاعر أن إمارته (ليست من هذا العالم)، وأن كل إمارات الدنيا لا تعادل إمارات الشعراء والشاعر حين يتنازل عن إمارته المتوج فوق عرشها يصبح إنسانا عاديا لا يساوي سقاء ماء في الكوفة (إشارة إلى والد أبي الطيب المتنبي):

(ما أتفه يا جعفي طموحك
ما أصغر ما يتمناه
أمير ملك،
يملك ما لا يملكه الأمراء..
خير من كل ولايات الدنيا
يا جعفي
قصائدك العصماء
لكن خير منك ومنها
ذاك الجعفي الكوفي السقاء)[1].

---

(1) الأعمال الكاملة ص 380.

ولا تكاد مناسبة تضيع عند حيدر محمود دون أن يلقي (بالجوكر) في مواجهتها. فالمتنبي وهو يقف على رأس عائلة محمود الوجدانية إنما يمثل (كرت الجوكر) لدى حيدر محمود في قصيدة التجربة التي تترجم مراراته وتوزعه وانشطاراته ما بين الراهن والمنشود. المتنبي ما زال يعيش بيننا، ويتجرع غصات ازدواجيته ويعبر مؤامرات المتآمرين رغم مرور ألف عليه:

(بعد أكثر من ألف عام
على موته..
ما تزال تقارير حساده
المغرضين
تتوالى على((حلب))
من جميع الولايات
تشكو عليه

***

إنه شاغل الناس
(حيا وميتا)
وحارق أكباد حساده
منذ سلمه الشعر
مفتاحه الذهبي
وقال له: أنت وحدك
سيدهم أجمعين)[1].

وحتى في الاستعانة على التعبير عن عشق المكان. وفي سبيل إسناد وقفة الشاعر أمام عمان كمكان معشوق، يستذكر الشاعر في محاولته لتحمية اللقاء بأبيات أبي الطيب المتنبي ليصدر بها قصيدته[2] فيستعير من المتنبي قوله:

نبكي على الدنيا وهل من معشر   جمعتهم الدنيا ولم يتفرقوا

---

(1) عن الجعفي ايضاً ص 408.

(2) بحثا عن القصيدة..بحثا عن عمان ص 317.

وعـــذلت أهـــل العـــشق حتـــى ذقتـــه	فعجبــت كيــف يمــوت مــن لا يعــشق
وعـــذرتهم..وعرفـــت ذنـــبي أنـــني	عيرتهـــم، فلقيـــت فيـــه مـــا لقـــوا

أعلم أن لغيري حقه من المساحة في هذا الملف التكريمي، وأن ما حضرته من مـادة أوليـة لدراسـة تجربة حيدر محمود من جميع وجوهها قد تبتلع هذا الملف. ولهذا فإنني أتوقف عن أحَبّ أفـراد عائلـة تجربـة حيدر محمود الإبداعية إليه، وهو المتنبي. على أن أعود لاستقصاء صور من تبقـوا مـن صعاليك محمـود في وقفة قادمة.. مع عرار وعروة بن الورد وَتأبط شراً وعبده موسى وتيسير سبول وغيرهم وغيرهم.. مع البنيـة الفنية في قصيدة التجربة عند حيدر محمود، مع التراث في شعره، ومع التـاريخ، والموروث الثقـافي، وغيرهـا وغيرها..

عبد الله رضوان

من أقوال الشاهد الأخير

حيدر محمود

دراسة تطبيقية

من أقوال الشاهد الأخير

حيدر محمود

دراسة تطبيقية

تنطلق هذه الدراسة من عدد من الافتراضات التي تمثل في مجملها مبرراً للدراسة من جهة، وتعطي صورة لجزء من حياتنا الثقافية في الأردن من جهة أخرى.

أولى هذه الافتراضات:

أن حيدر محمود شاعر متميز، لحقه حيف كبير على مستوى الدراسات النقدية الجادة وهو حيف انطلق من موقف سياسي، بعيداً عن موضوع الشعر أو تراجعه، قوته أو ضعفه،إذ تمت معاقبة الشاعر من خلال الموقف السياسي المعارض لموقف الشاعر، فقد دفع حيدر محمود ثمن موقفه السياسي أدبياً، وهو ثمن كبير غير مبرر على الإطلاق لا سياسياً ولا أدبياً.

ثانيها:

أن تجربة حيدر محمود الشعرية تمثل صورة صادقة ودقيقة للحياة الأدبية / الثقافية في الأردن، فبمقدار ما أعطي من حضور في الإعلام الرسمي بمقدار ما تم استبعاده من تجمعات الأدباء والمثقفين، وهذا مؤشر على أن مرجعيات الحضور الأدبي / الثقافي في واقعنا الأردني هي مرجعيات سياسية أساساً وليست ثقافية أدبية، مرجعيات محكومة بالعلاقات الشخصية والسياسية وليست محكومة بالمنجز الإبداعي، وقد استمر الحال كذلك في التعامل مع حيدر محمود الشاعر حتى جرت أول محاولة اعتبار لشعر الشاعر حيدر محمود حينما حاز جائزة عرار من رابطة الكتاب الأردنيين عام 1995م.

ثالثها:

أن حيدر محمود شاعر متمرد، الفنان فيه أقوى وأكثر حضوراً من السياسي، وقد جاء ديوانه: "من أقوال الشاهد الأخير" سجلاً صادقاً لهذا التمرد على الصعد السياسية والاجتماعية كافة، وأن انتصار الفنان في هذا الديوان على السياسي، يؤكد مقولة أن الفن بطبيعته تقدمي، قادر دائماً على أن ينتصر على كل محاولات ضبط إيقاع المبدع في حدود ضيقة، بغض النظر عن الموقف السياسي، تقدمياً كان هذا الموقف أم رجعياً. لقد استطاع الشاعر حيدر محمود أن يفرض حضوره وتمرده، ليكون تعبيراً صادقاً على انحياز الفن الدائم إلى الحياة، بغض النظر عن ثنائية الاتفاق / الاختلاف مع الموقف السياسي المتبنى أو المعلن.

رابعها:

أن ديوان "من أقوال الشاهد الأخير" يمثل التجربة الأكثر غنى وشمولاً في تجارب حيدر محمود الشعرية، لتنوع البنى الفنية للقصائد، وتنوع الخطاب وتعدد الإحالات المرجعية، بحيث جاء الديوان تعبيراً صادقاً عن مجمل تجربة حيدر محمود الشعرية، إذ يمكن القول بثقة أن دراسة ديوان "من أقوال الشاهد الأخير" تعطي الصورة الأجلى لتجربة حيدر محمود الشعرية.

فإذا انتقلنا بعد ذلك إلى دراسة تجربة حيدر محمود في ديوانه المذكور، فإننا نتوقف عند عدد من القضايا التي تمثل المرتكزات الأهم في هذه التجربة، وهذه القضايا هي:

- الغنائية
- السهل الممتنع.
- القصيدة ذات البنية التقليدية.
- المدينة في قصائد الديوان.
- المفرح المبكي.
- سؤال التناص.
- المفردة وتوظيفها.
- التقريرية/ المباشرة وموقعها ودلالتها.
- الموقف السياسي – الموقف الحياتي.
- نماذج للشعر الجميل.

الغنائيـــة:

حيدر محمود شاعر مغنٍ، ليس فقط لأن عدداً من قصائده قد جرى تقديمها علـى شـكل أغنيـات، وإنما لخصوصية قصائد حيدر ذاتها، لبساطتها، ورقتها، وتماسكها، الـداخلي، ولإيقاعهـا الـضاج بالموسـيقى حد قابليتها لأن تكون ملحنة وجاهزة للغناء.

"قد رسمناك على الدُفلى، وقامات السنابل
غابة للأعين السود، وحقلاً من جدائل
وأقمنا لك في بال المواويل.. منازل
فاكتبي أسماءنا في دفتر الحب.. نشامى"

وكما هو واضح في النص، فإن الغنائية تمتد لتشمل التناغم في الإيقاع، ووضوح الدلالة مع الحفاظ على شعرية الصورة، شعرية البناء: (رسمناك على الـدفلى، حقـلاً مـن جـدائل، بـال المواويـل) إضـافة إلى موسيقى القافية التي يفرضها حضور حرف اللام الساكن في نهاية الأبيات، ذلـك أن حيـدر يـنجح غالبـاً في استخدام، وفي حسن توظيف، نهايات أبياته، قوافيه – وفق إيقاع خارجي متماسك وجميل معاً:

نـــصبوا لـــي في ضـــميري...شـــركا ... نـــسجوا خيطانـــه مـــن أضـــلعي
رقـــدوا تحـــت جفـــوني في دمـــي ... في شـــراييني أقـــضوا مـــضجعي
وضـــعوا تحـــت لـــساني..حـــسكا ... ثـــم قـــالوا غَـــنِّ وامـــرح وارتـــع
فبكـــى بعـــضي علـــى بعـــضي معـــي ... أيهـــا الـــساقي إليـــك المـــشتكي

لاحظ التداخل في الإيقاع الخارجي في استخدام قـافيتي العـين المـشبعة كـسرا، والكـاف المـشبعة بالألف، ثم تناوب وقوع القافية بين هاتين الصورتين مع بقاء بناء القصيدة منسجماً مع القـصيدة الغنائيـة في إرجاعها مجمل الحالة إلى الذات، وقول بوح هذه الذات مع التركيز على الحالة الإنسانية المصورة:

الماء في فمي
والقيد في اليدين
فلست قادراً على الكلام
ولست قادراً على السلام
والسيف–حين يغضب السياف–

ذو حدين..

وواضح في هذا المقطع اهتمام الشاعر بالإيقاع الخارجي من جهة، وبتوظيف ثنائيات بسيطة الدلالة واضحتها: الفم / الكلام، اليدين / السلام، مع التأكيد على ممارسة القمع والمصادرة معاً.

..يا دنيا..
ما أنت سوى ومضة برق..
تومض في الليل، وتخبو
وسراب هذا الوهج الزاهي..
والأفق الرحب
وشقي يا دنيا..
من تحمله قدماه في الدرب..
ولا يحمله القلب.

السهل الممتنع:

وامتداداً لغنائية حيدر محمود، وتركيزه على بوح الذات في مواجهة الآخر القامع غالباً، يحرص الشاعر في عدد كبير من قصائده على أن يأتي إلى الأشياء مباشرة دون تعقيد، وعلى أن يبني صورة عميقة في دلالاتها وإيحائها ومرجعياتها،ولكنها قريبة إلى الإدراك بحيث ينجح في تحقيق ما يسمى بالسهل الممتنع في الشعر على تعدد واختلاف موضوعاته الشعرية:

..حيفا..
توقظني الليلة من نومي..
تُلبسُني كرملها سيفاً
وتُعيد إلى عيني اللون..
وتمسح عن شفتي الحزن،
وتنسيني ثلج المنفى
وأنادي..
ياوجه حبيبي..
يا قمراً يملؤني صيفاً

يا وتراً مسكوناً بالجمر..
أغمرنا عزفاً..أو نزفاً.."

وهكذا يبدو حيدر وكأنه يحادثنا ولا يقول لنا شعراً، لكن التدقيق في النص يبرز مهارة استخدام الإيقاع الخارجي الذي يبرز بدوره جمالية الفاء المشبعة بالألف، ويبرز كذلك مهارة تشكيل الصورة البسيطة بناء، والمعقدة والعميقة دلالة: "تلبسني كرملها.. سيفاً" وكذلك "يا قمراً يلمؤني صيفاً" ولندقق أكثر في صورة / دلالة "تلبسني كرملها..سيفاً".

فإن المشهد الطبيعي لوقوف الكرمل على شاطئ البحر كحارس للمتوسط العظيم يثير الإحساس بالفروسية ممثلة بالسيف، وأن ضياع الكرمل رمزاً للوطن الضائع يستجلب بالضرورة إرادة الفعل واسترجاع الوطن، ويجيء السيف دلالة على حالة الفعل المطلوبة، هنا يندغم الفعل الدلالي مع الصورة الجمالية، ليرتبط ذلك كله باسم حيفا، رمز الوطن الفلسطيني ودلالته معاً.

هذه البساطة حد الدهشة في قصائد حيدر قد جعلت شعره قريباً إلى المستمع / القارئ، مع الحفاظ على الجمالية الشعرية، ليحقق بذلك مقولة: "السهل الممتع" في الكثير من أشعاره:

..الحرف موجع..
لو تعرف السياط..
لو تجرب الوجع
الحرف مسمار حديدي، عصا، إظفار
الحرف راية انتصار.

هو عزف إذن على مقولة أهمية الكلمة وأهمية دورها في الحياة، فللحرف دور مميّز، وهو دور التأثير، وبالتالي إعادة تشكيل البنية التربوية / الجمالية ليصير الكون أكثر جمالاً، وليتحقق انتصار الحياة.

القصيدة التقليدية عند حيدر محمود:

تقع أشعار حيدر محمود من حيث بنيتها الشعرية، ومن حيث أنساقها اللغوية، والمفردات المستخدمة فيها ودلالة هذه المفردات وتوظيفاتها داخل النص، ومن حيث الصورة الشعرية وكذلك من حيث الخطاب سواء أكان خطاباً سياسياً أم اجتماعياً..أقول تقع أشعار حيدر هذه في موقع وسط بين التقليدية في القصيدة العربية وبين الحداثة فيها، مع ميل إلى التقليد بناءً واستخداماً للمفردات، وتناصاً،

وإحالات مرجعية، بل إن حيدر محمود يبدع أكثر ما يبدع حين يكون نصه أقرب إلى القصيدة التي تعتمد وحدة البيت، أي قصيدة الخليل بن أحمد. هذا لا يعني أن حيدر شاعر تقليدي يدعو إلى التقليد في الشعر واللغة، بل على العكس إن حيدر في ديوانه الذي نحن بصدده شاعر متمرد، على مجمل السائد الاجتماعي والسياسي، لكنه متمرد بطريقته، متمرد محافظ على بناء القصيدة ضمن أصولها التقليدية مع خروجات حداثية هنا وهناك، بل إن القصيدة لديه إذا اتخذت شكلاً تقليدياً فإنها تزداد جمالاً، وتزداد خصوصية:

وقد حلفوا ألا تكون فكن كما	يشاء الفداء العبقري المعاند
وإياك أن تفنى فثم جديلة	لها موعد آت وأنت المواعد
حلفت لها بالشمس والقدس والضحى	وبالصلوات الخمس أنك عائد
فاقبل فتى من غابة الجن برقة	ومن صخرة الإصرار فيها الرواعد
واقبل قضاءً مستفزاً وحاقداً	فكل الذي في الكون ضدك حاقد
وكن منجلاً مستأصلاً كل زائد	فقد كثرت منا وفينا الزوائد
ومن لا يكيل الصاع صاعين ميت	ومن لا يرد الموت موتين بائد

فلو حاولنا التعامل مع هذا المقطع الطويل نسبياً من قصيدة الشاهد الأخير فإننا سنجد أنموذجاً للقصدة التقليدية عند حيدر حيث:

- البناء الموسيقي واعتماد وحدة البيت الشعري ضمن موسيقى: "فعولن مفاعلين فعولن مفاعلين" وأجزاء صورها.
- اعتماد قافية موحدة لمجمل القصيدة وهي الدال المشبعة بالضم.
- الإكثار من استخدام المفردات التراثية في بناء النسق اللغوي وفي بناء الصورة من مثل: الضحى، الصلوات، الجن، الصخر، القضاء، حاقداً منجل، زوائد، صاع، بائد، وهنا لا نقصد استخدام الدلالة ضمن نسق لغوي تقليدي أو شبه تقليدي وإنما المفردات ذاتها.
- اعتماد مبدأ أو أسلوب ردة الفعل الحادة. ضمن منطق الفعل – رد الفعل، والتعامل بعقلية "الفروسية" في التاريخ العربي: الحقد مقابل الحقد، والمنجل لحصد الزوائد، ويكيل الصاع صاعين، إلى غير ذلك.
- بساطة التركيب، بساطة النسق اللغوي ووضوح دلالته.

ولكن هذا لا يعني خلو القصيدة من البنية / الدلالية الحداثية سواء في بعض الصور أو بناء البيت ذاته من ذلك: "فثم جديلة، لها موعد آت" وكذلك جمالية التركيب في البيت الثالث المقتبس السابق عبر ثنائية دلالة:

الشمس/ القدس- الضحى / الصلوات، مع تعميق دلالة الثنائية الجديدة، حيث الضحى دلالة الوضوح والفعل، والصلوات دلالة التواصل والتعلق الروحي.

المدينة وموقف الشاعر منها:

يكاد موقف الشاعر العربي تجاه المدينة يتماثل، فالمدينة مجتمع قامع للشاعر ولأحاسيسه، ولذا فهو يأخذ منها موقفاً عدائياً في الغالب، ولعل في المرجعيات الأسرية للشاعر العربي ما يعمق هذا الموقف باعتبار أن معظم الشعراء العرب ينتمون إلى أصول ريفية أو بدوية. وعموماً، فإن الموقف السلبي من المدينة لدى الشعراء يمكن تعميمه على مجمل التجربة الشعرية والتي مثلت المدرسة الرمزية أحد أهم تجلياتها في عدائها للمدينة. يقف حيدر محمود نفس الموقف السلبي تجاه المدينة وما تسببه من دمار وقمع لإنسانيته:

...وهي منذ أتيت إليها تلاحقني في أزقتها،
وتضيفني بلوائحها..
ونصائحها الفاسدة.

لا تختلط في الشوارع، كي لا يرى وجهك السائحون الأجانب

لا تختلط برجال الصحافة
كي لا تشوه صورتنا الوطنية

هنا تتقزم المدينة لتصبح مجموعة من اللوائح والقوانين السلبية، مجرد "شرطة" قمع ضد الشاعر، ويتعاظم دور الشاعر ليصير رمزاً للوطن المصادر والمحاصر في المدينة منذ طفولة الشاعر – طفولة الإنسان:

كنت طفلاً.. أرق من الصبح
..حين أتيت إليها..
وأنقى من القمح

لكنها كرهتني..
وخافت على ثديها من فمي..
فشربت دمي..
والتففت..لكي أتقي ثلجها..
بعباءة لحمي

بل إن المدينة لدى الشاعر مدانة في مجمل تعاملاتها، فهي لا تكتفي بمصادرة الشاعر وإنسانيته ومحاصرته، وإنما ولمزيد من تعميق مشاعر المصادرة والكره فإنها تعطي خيراتها لأعدائها، ولمن يعتاشون عليها:

..وأعطت مفاتيح أبوابها الموصدات لمن عذبوها
ومن أكلوها
ومن شربوها

ومن الواضح هنا تراجع الشعرية لصالح الخطاب، وتثبيت الإحساس بالإدانة، وعموماً فإن مثل هذا الموقف يعمم تجاه المدينة، بل وتجاه فكرة "الحضر" عموماً، كمجتمع بشري يُصادر الفردية أو يلغيها.

لكن المميز في موقف حيدر محمود تجاه المدينة يبرز في تعلقه العشقي بمدينة "عمان" وهذه حالة نادرة في التجربة الشعرية الأردنية خصوصاً والعربية عموماً، إذ يهتف بمحبوبته عمّان قائلاً:

..أشتاق يا أحباب
لبلدي (عمان)
ألثم ترابها
في جبالها
أعانق الأعتاب..
وللمروج الخضر (عينيها)
وللظلال في عريشة الأهداب

هكذا تصبح عمان وطناً ومحبوبة، وحالة إيجابية تدعو للتواصل العميق وبخاصة في لحظة البعد حيث يتعمق الشوق:

..أتمنى اللحظة، لو تصبح أهدابي جسداً
يحملني نحوك، يرميني في شبكك أغنية
لو تخطف (طائرتي الورقية) قلبي
لأقدمه في عيدك يا عمان هدية

وهذا تواصل نادر بين الشاعر العربي ومدينته، ولكنه تواصل لم يخل من مفارقات سلبية ومن عتب ومن سلوك إدانة:

- وعمّان تاركتي بين موتين
نفي وطول انتظار
وعمّان ساكنتي في القرار
-لعينيها شربت دمي،
مشيت على رموشي عارياً في البيد

ولكن هذه القسوة لا تمنع التعلق حد العشق وحدة التعلق الروحي الذي لا ينضب وكان اسم التي أهوى

حجاباً يبعد الأشباح، كان تميمتي
في رحلة الخوف..
وكان النور..
في الليل الذي لا ينتهي..
والماء..

من هنا تبرز غرابة وندرة وتميز هذه العلاقة بين الشاعر ومدينته، فهي حتى في لحظات قسوتها. وتنكرها لحبه تظل ساكنة في وعيه، وفي حلمه معاً.

المفـرح المبكـي:

يميل حيدر في عدد من قصائده إلى استخدام أسلوب المفرح / المبكي في قوله خطابه بحيث يبدو الشكل الخارجي للدلالة احتفالاً بالحالة أو بالموقف، لكنه يتضمن في عمقه معنى السخرية المرة، والتهكم الحاد على ما يحدث، وغالباً ما يرد ذلك خلال إبرازه خطاباً سياسياً أو موقفاً تجاه ما يحدث في الواقع:

نامي بأحضان السلام
ترعاك أسراب الحمام
وتصون حلمك أن تعكر صفوه
سحب الظلام
يا أمة رجعت من الهيجاء، عالية المقام

فالشاعر هنا يحدد موقفاً سلبياً ضد السياسي الراهن بأسلوب تهكمي ساخر، وقد يصل هذا الأسلوب إلى درجة النواح على حالة الموات التي يعيشها الإنسان العربي هذه الأيام:

..الآن أشكر قاتلي: أمشي على جسدي
وأشكر قاتلي..
وأقول للأطفال: يا لغتي، ويا أسمائي الحسنى
استعدي للرحيل..

أي أن بناءً ثنائياً للدلالة يبدو شفيفاً وواضحاً، نواح على ما يحدث مغلف بتهكم حاد المرارة، وبفقدان الأمل بإمكانية التغيير حتى في المستقبل مرموزاً له بالأطفال..فكل شيء مهدد بالرحيل.

سؤال التناص في قصائد حيدر:

لم يعد النقد الحديث يتعامل مع إعادة توظيف القول السابق، أو تضمينه، أو حتى "وقع الحافر على الحافر" باعتباره اعتداءً أدبياً للاحق على السابق، وإنما أصبح يتم التعامل معه ضمن مصطلح "التناص" على تعدد أشكال هذا التناص بساطة وعمقاً، ويلاحظ المدقق لقصائد حيدر ميله الكبير إلى التضمين، سواء أكان تضميناً للمعنى أو تضميناً للفظ، وكذلك ورود اقتباسات لأبيات كاملة أو لجزء من بيت شعري، أو مَثَل، أو قول، ويمكن ضبط أشكال التناص لدى حيدر ضمن الترتيب التالي حسب درجة الاستخدام كماً وكيفاً:

أ- التناص الديني:

ويمثل هذا النوع الحالة الأكثر استخداماً في أشعار حيدر، وهذه بدورها قضية تؤكد ميـل حيـدر في أشعاره إلى التقليد، ويتعدد التضمين الديني داخل نصوص حيدر، من القرآن ومـن الحـديث النبـوي، سـواء أكان نصاً مباشراً أو جزءاً من النص، أو كان توظيفاً لمعنى النص، فمن القرآن الكريم:

-يا حجارة سجيل
كوني كطير أبابيل..
إن للبيت رباً سيحميه
-وإذا أزفت مالها كاشفة
-ومن كان أبوك امرأ سوء
أو أمك يا شطآن المدن – بغيا
-هزي يا مريم جذع النخلة
-ستفرخ سبع قنابل
في كل واحدة منة..
-يا موسى لا تضرب بعصاك البحر
ومن الحديث النبوي الشريف نقتطف:
-لا يغرنك العدد
فهو يا أقصى غثاء، كغثاء السيل
لا وزن له..وهو زبد
-بدأ الإسلام غريباً
وغريباً سيعود.
فطوبى طوبى للطهارة
وللأحرار
للشرفاء

ونسجل على هذا النوع من هذا التناص ملاحظتين هما:

- تراجع الشعر لدرجة التلاشي بحيث لا يبقى منه أحياناً سوى الإيقاع الخارجي وتحديداً الوزن.

- إنه يرد لتعميق وتأكيد موقف مشابه دون إعادة توظيف فني للنص أو للمعنى، أي أننا نتعامل مع أبسط أشكال التناص وهو إعادة جزء من النص الديني –قرآن أو حديث – أو توظيف لمعناه في قصيدة جديدة.

ب- التوظيف من التراث العربي:

وهنا، ومع بقاء الآلية في التوظيف في الغالب وبخاصة في مجال تراجع الشعري في النص لصالح الدلالة، فإننا نجد تعدداً في مصادر هذا التوظيف:

- فهو أحياناً يعتمد على بيت شعري عربي معروف ويعيد صياغته:

–جسدي واحد..والسكاكين مختلفة
وأنا لست من مازن
فاستبيحوا الذي تستبيحونه
والإحالة على بيت: لو كنت من مازن
–فأقيموا صدر القصائد وانتشروا أيها الشعراء وأقيموا صدور المدائن..
وانفجروا أيها الفقراء
والإحالة إلى مطلع لامية الشنفرى
أقيموا بني أمي صدور مطيكم

- أو يوظف النص التراثي بعكس ما وجد عليه أصلاً:

...إذا بلغ الفطام لنا رضيع
يخر بنو العروبة صاغرينا
ونشرب إن وردنا النفط صفواً
ونسقيه لهم كدراً وطيناً

ج- التوظيف من تجارب شعرية حديثة:

سواء عبر توظيف دلالة بيت أو توظيف أجواء من قصيدة مختارة، من ذلك.

- من أجواء نزار قباني، وبخاصة في قصائد حيدر السياسية المتمردة من ذلك:

.. كنت دعوت الجائعين (ومن شعوب العالم العشرين)

ليأكلوا المخرج والممثلين

ويشربوا دم القاعدين التي

تئن من مؤخرات السادة "المكوعين"

- من عالم مظفر النواب:

..فللدود الأرض

إن سدت عليه سبل العيش.

سلاح

- وإذا أطبقت الريح على الطير، فللطير..جناح

ومن درويش تتعدد الإحالات، بل إن العديد من أجواء وأنساق اللغة التي تشكلت فيها قصيدة حيدر الرائعة "الهروب على ظهر قصيدة -- وللإسم دلالته في حضور الآخر – مأخوذة من درويش، يقول حيدر:

لم يكن بيني وبين الشمس إلا كلمة

لم أقلها

سقطت ذاكرتي في الوحل

كان الشكل جذاباً

فحنيت جبيني..

لم يعلمني أبي سر الرموز المبهمة

ولهذا، فأنا أكره رفات جفوني..

- إن أبناءك مزروعون في الأرض، نشامى

"يعشقون الورد لكن.. يعشقون الأرض أكثر"

أنا

وهج الجرح يحتج

تزويدة النار ترتج

"لا ليس هذا زماني"

ولعل من المفارقات التي تبرز في موضوع التناص مع شعراء آخرين، إن وجود تضمين لجزء من أبيات، أو معاني تتعلق بقصائد محمود درويش، يزيد من شعرية النص ومن جماليته في قصائد حيدر.

المفردة وتوظيفها:

يجمع معظم النقاد – قديماً وحديثاً – على أن المفردة معزولة في الشعر لا قيمة كبيرة لها، وإنما تأخذ المفردة حضورها في سياق النسق اللغوي الذي تتشكل فيه، هذا النسق الذي يبني الصورة، وتتشكل فيه الدلالة، وتشع منه الإحالة المرجعية، ومع ذلك فإن دراسة مفردات أي شاعر، وبخاصة المفردات المكتررة، تعطي مؤشرات عامة على شعرية الشاعر، وعلى جمالية النسق/ الصورة، وتعطي مؤشرات عامة على ثقافة الشاعر، إحالاته، وعيه، ولو حولنا التيقن من مقولة ميل شعر حيدر محمود إلى التقليدية بناءً ودلالة، عبر دراسة كمية لعدد استخدام مجموعة من المفردات:

الليل	45	كثبان	3
الخيل	20	طراد	3
رياح	18	تنتخي/ نخوة	3
سيوف	18	عباءات	3
نخل	13	كوفية	3
رمل	13	أماجد/ مجد	2
جديلة	13	عشيرة	2
صحراء	12	قحطان	2
رماح		نشامى	2
فرسان	7	قبيلة	2
سعف	5	قطا	2
جمل	5	سهام	2

ومن الواضح للمدقق في المفردات السابقة، وعدد استخداماتها أننا نتعامل مع مفردة ذات دلالات تقليدية، مفردة مرتبطة بالتراث، بالصحراء وثقافتها تحديدا، بعقلية الفارس وما يستتبع ذلك من بنية معرفية، ومن إحالات ثقافية / سلوكية ذات علاقة بتقاليد الحياة العربية القديمة. وبالتالي فإن ذلك يؤكد مرة أخرى ميل حيدر محمود إلى التقليدية في معظم قصائده، مما يحقق انسجاماً بين تجربة الناقد الشخصية في التعامل مع قصائد حيدر محمود، وبين الدراسة الكمية التي عمقت الدلالة الانطباعية العامة.

التقريرية والمباشرة:

إذا كانت المباشرة مقبولة، ولا تتعارض مع الشعرية باعتبارها تحافظ على جزء كبير منها، وتعتمد البساطة في الإحالات وفي الدلالة، فإن التقريرية تظل غير مقبولة شعرياً، وتقلل من قيمة جمالية النص الشعري، وهي تبدو غير مقبولة من شاعر صاحب تجربة وخبرة في التعامل مع الشعر مثل حيدر محمود ولعل من الملاحظات البدهية عند قراءة شعر حيدر أن الشعرية تتراجع في كثير من القصائد حين يقع الشاعر في مصيدة تسجيل المواقف، أو تأكيد إحالة مرجعية مباشرة، أو تثبيت موقف سياسي مباشر من ذلك:

-..فمن الثوار؟

والتجار

والأحرار

والشطار

-...لا يرى الداخلون إليها،

سوى.. جيفة متخمة تتجشأ أو تتقيأ..

-...ونزيفي...جملاً

يركبه التجار

وزوار الآثار

-...كنا خير الحكماء، وخير العلماء

وخير الزراع، وخير الصناع...

-فتعالوا يا فقراء..

ويا شعراء..

ويا بؤساء..

ويا تعساء..

-...ويشحذن حقهن من كاتبات الاختزال

والمترجمات والمراسلين والزوار..

-...فلقد أرهقني الخط الكوفي

وأغرقني النزق الثوري

ومزقني الأرق السادي..

مثل هذه المقتبسات تؤكد أن حيدر لا يكاد يراجع قصيدته، فمع احترام مقولات الخطاب السابق، باعتبارها متعلقة بحرية المبدع ورغبته في إيصال مرسلته المعرفية ولكن ذلك لا يبرر تراجع الشعر مطلقاً.

فإذا تجاوزنا موضوع التقريرية، وتعرفنا على نماذج دالة من شعر حيدر محمود المباشر، وهو متوفر في ديوان "من أوراق الشاهد الأخير" بكثرة، لأنه ينسجم ورغبة الشاعر في إيصال فكرته بيسر ووضوح فإننا نلتقي عند حيدر بالمباشرة التي تقول خطابها مع دوام الحرص على تآلف البنية / بنية النص وتناغمها، هذا التناغم يتموضع في تكوين البيت الشعري، في بنائه، في عدد أشطره، في أنساقه وتناغمها معاً، بل وفي مفرداته كذلك:

...فإذا ما اختلفوا..سالت جراح
وإذا ما ائتلفوا.. سالت جراح
وبدت من كوّة العتمة.. رايات
ودوت في الإذاعات.. بيانات
وهبّت من عذابات فلسطين.. رياح
ثم غاصت باسمها،في لحمها – منهم –رماح

وهذا نموذج على المباشرة التي تحافظ على خصوصيتها الشعرية، وتنجح بسهولة في إيصال دوالها لكل مستمع.

الموقف السياسي/ الموقف الحياتي:

لعل ما يميز ديوان "من أقوال الشاهد الأخير" بين تجارب حيدر محمود الشعرية إصرار حيدر فيه على بث عدد من المواقف السياسية، بل والحياتية العامة، ابتداء من بوح الذات، والإحساس الشديد بالقهر والحزن وصولا إلى الإدانات السياسية ورفض السائد، بحيث تكاد لا تخلو قصيدة من قصائد الديوان الواحدة والخمسين من إدانة هنا، أو رفض هناك، لقد سمح حيدر لنفسه في مجموعته هذه أن يقول بوحة الخاص والعام معاً بحيث تكاد تشكل هذه المجموعة طلاقاً بائناً بين ما هو سائد ومعروف عن المجاز حيدر السياسي، وبين مواقفه ومشاعره وقناعاته الداخلية، ذلك أن الإدانة في الديوان شاملة للصعد السياسية والاجتماعية كافة، وان الإحساس بالمرارة والقهر يكاد يغلف معظم قصائد هذا الديوان:

- "نامي على جمر الغرام
يا أمة العرب الكرام

تحميك أمريكا "الوفية"
من إصابات الزكام
وترد عنك العين في صحو الحياة وفي المنام
-استقيل في الشعر
أعلن بعد ثلاثين حربا مع النار
أن الذي قلته..
كان ثرثرة توجع القلب..
لا شيء يمكن أن يتبدّل
لا شيء يمكن أنْ يتحول
-مارس طقوس العشق
إن الشمس تطلع إذ تغيب
وتولد الكلمات حيث تموت
-ولكنني جمل
من جمال الخليفة
يركبه...
بين حد الرماح
وحد الجراح
-والآن أشكر قاتلي: أمشي على جسدي
وأشكر قاتلي
وأقول للأطفال: يا لغتي، ويا أسمائي الحسنى
استعدي للرحيل
-نامي بأحضان السلام
ترعاك أسراب الحمام
وتصون حلمك أن تعكر صفوه،
سحب الظلام

نماذج للشعر الجميل:

ونتوقف أخيراً عند نماذج من الشعر الجميل الذي نلتقي فيه مبثوثاً بين قصائد الديوان، كأنه نجوم ترصع خصر الشعر، تؤكد قدرة حيدر على كتابة الشعر الجميل، بصورة مدهشة، أخاذة، تعمق من تجربة حيدر محمود، وتؤكد موقعه الشعري في التجربة الشعرية العربية، وسأكتفي بإيراد نماذج منها دون تعليق قد يفسد جمالياتها تاركاً للقارئ/ المستمع حرية استخدام الذائقة للتمتع بهذا الشعر الجميل.

واكتبي بالسيف، والفأس، على خد النجوم

- لماذا تكسرني لغتي

كلما أوشكت لحظتي أن تبين؟

(لتبدأ من أول الحلم)

كيف يكون بكائي علي، بكاء إلي..؟

هل سأراني؟

- وفي غيبة السيف

تذبح أطفالها الكلمات

- هبيني تماديت في الهجر

هل بين إلفين مؤتلفين

إذا التقت العين بالعين

إلا العناق

- ما أجمل الموت الذي يفضي.. إلى الحياة

ونتوقف أخيراً مستمتعين بهذه الصورة الجميلة حد الدهشة، والتي تعطي صورةً حول قدرة حيدر محمود الشعرية وذلك في قوله:

- تمر الريح أغنية طليقة

وعلى فمي،

تضع الحروف صغارها

وتغيب..

د. أحمد شقيرات

القدس وعمّان
مدينتان في شعر حيدر محمود

القـــدس وعمّـــان

مدينتـان في شــــعر حيدر محمود

مقدمـــــة:

إذا كان الشعراء العربي الريفيون المهاجرون إلى المدن العربيـة متـشابهون في طبيعـة الـصدمة – إن حدثت – تعبيراً عن الاغتراب النفسي والاجتماعي الذي أصابهم، مـع تفاوتهـا في العمـق والمـدى[1]...إلا أنها لا تظهر عند الشاعر حيدر محمود حين يتناول عمان في شعره، لأنه لم يجد نفسه غريباً فيها غربـة روحيـة عنيفة لتسلمه كما أظن – بما يعنيه على أن يشق طريقه في غابة الاسمنت والحديد والكهرباء[2]، ولأن حلمه لم يضع فيا، كما ضاعت إرم ذات العماد عند بدر شاكر السياب.

كيف تناول الشاعر حيدر محمود القدس وعمان في شعره؟

لشعر حيدر محمود مذاق خاص، ليس لشاعر سواء مثله، شاعر إلا يفرّط بعضه ببعضه، ولو عاداه جميع الناس، ولا ينفصل عن ذاته، ولا يخرج منها، مما يدعم الآراء السابقة فيه، فنواة شخصيته صلبة[3].

يقول الشاعر حيدر محمود عن نفسه:

يا خال عمار، بعضي لا يفرط في بعض،

ولو كل ما في الكون عاداني

وكيف أفصلني عني؟

القـــدس في شعـــــره

هذا هو الشاعر حيدر محمود الذي غنى للوطن شرقيه وغربيه، وللنهر، والدفلى، وللجيش العربي والطواقي الخضر، ولكن غناه للمدن يختلف عن غيره، فالمدن عنوان يضم كل هـذه مـع العقيـدة والـشموخ والكبرياء، فهو في قصيدة "هنا.. كان" يغني للقدس مفتاح السماء وبابها، وزهـرة الزهـرات، وثالـث الحـرمين الشريفين، ومسرى الرسول ﷺ.

يقول الشاعر:

هي القدس

---

(1) عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر– المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت 1978، ص117.

(2) داود البصري، عبد الجبار: بدر شاكر السياب، رائد الشعر الحر، دار الجمهورية، بغداد 1966، ص16.

(3) عباس، إحسان: بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، ط4، دار الثقافة، بيروت 1978، ص206.

مفتاح السماء

وبابها، ومنها إلى الرحمن

تفضي شعابها

حجارتها للمؤمنين

قلائد

وكحل عيون المؤمنين

ترابها

ويتذكر بعد عشرين عاماً على احتلالها، فيلسعه مصابها:

وتصفعني العشرون عاماً

من الأسى.. ويلسعني (لسع السياط)

مصابها.

وكيف لا؟ وهو يرى أن المؤمنين يجب عليهم أن يتخذوا حجارتها المقدسة قلائد لرقابهم تزينها فيحافظوا عليها، لأن الرقاب رمز العزة والكرامة، وهي في البلاغة – إن جاز لنا القول – جزء يدل على الكل في المجاز اللغوي وعلاقاته. كما أن تراب القدس كحل يداوي رمد العيون التي غضت الطرف عنها. وعن ضياعها يقول:

وضيعت الأقصى،

وعين العدى على سواه

فهلا أيقظتها حرابها؟

وفي قصيدة "رسالة إلى صلاح الدين" يناديه الشاعر ليخلص القدس من الأعداء، ويتكئ الشاعر في هذا على معطيات التراث التي يؤمن بها سبيلاً للخلاص مما تعاني منه هذه الأمة التي ضيعت هويتها، واستكانت إلى الهوان، لأن صلاح الدين الذي يناديه الشاعر، ويرى فيمن يشبهه الآن – إن وجد – بطلاً افتقدته الأمة منذ مئات السنين. يقول:

فإنك تعرف الحقد الذي:

حملوه في الأعماق منذ قرون

وإنك تعرف الثأر الذي سيكون

ولأن صلاح الدين نام تحت عرائشها يوماً، فإنهم سينتقمون منها. وهو يقصد الأعداء الحاقدين على القدس ومقدساتها منذ القديم متفائلاً بالنصر الذي سيكون، مؤمناً بالثأر الإيجابي الذي يستفز الهمم.

يقول مصوراً حقد الأعداء الذي جسدوه الآن واقعاً في القدس وأخواتها المحتلات.

سيقتلعون عينيها
لأنك تحت عريشة
الأهداب
وسوف يجز بالسكين
كل جدائل الزيتون
لأنك كنت من خصلاتها
الخضراء تجدل راية الأقصى

ويستدر الشاعر عطف صلاح الدين على القدس، فيهيب به مذكراً إياه والتاريخ، مستنجداً به، يقول:

أتذكر؟ كيف كانت فرحة الأقصى
بلقيا جيشك الظافر؟
ولثمت خد حبيبك الطاهر؟
وها هي خيول صلاح الدين تحمحم في عجلون والكرك تنتظر الجهاد.

رؤية ثاقبة للتاريخ يتمتع بها الشاعر، ووصل للماضي بالحاضر لعل وعسى يوماً أن يتأسى الأبناء بالآباء، ويحيوا فريضة الجهاد التي قضى في سبيلها صلاح الدين:

وها هي ذي خيولك،
يا صلاح الدين في عجلون، والكرك
تحمحم.. للجهاد
فيا أمير الركب، خضه خير معترك
وحين ذاك:
ستبعث عندها حطين
ويصبح كل نشمي
صلاح الدين

وهنا نرى رؤية الشاعر الواعية، حين تنبعث معارك الأمة الماضية التي انتصرت فيها واحدة تلو الأخرى إذا ما تحقق لها النصر ولو لمرة واحدة، أي أنها تنبعث من جديد أمة قوية مجاهدة، تقيم الشعائر الإسلامية، وتنطق بالشهادة، وتطيع أوامر الله سبحانه، ولكن رضا الله لا يكون في ذلك فقط، كما يرى الشاعر حيدر محمود:

يقول مؤكداً دائماً أن القدس رمز عزة الأمة وفخارها:

مسلمون..نعم
وشهادة ألا إله سوى الله،
ينطقها كل فم،
ونقيم شعائره كلها،
ونطيع أوامره كلها،
غير أنا، ونحن نطأطئ هاماتنا للغزاة
قد فقدنا رضاه
ونحن مسلمون نعد بالملايين، ولكن كيف، والقدس تداس من الفرنجة؟!.
مسلمون..إذن
كيف؟
والنار تأكل أقدس أوطانكم
وتدوس الفرنجة أطهر أركانكم.
والحق أبلج والسيوف عوار، ولا يطلب الحق ضعيف، فالقوة هي التي تدعم الحق وتعيده إلى أصحابه، حين يؤدون ثمن هذا الحق:
وتقولون لا بد أن يظهر الحق
كيف سيظهر، إن لم تؤدوا الثمن؟
ينصر الله، من ينصر الله،
والويل للعابدين سواه
فالقدس لا تسترد بغير نصرة الله للمؤمنين به حقاً، وينادي الشاعر بلفظة أيها استشهاداً بنداء الله دائما لعباده المؤمنين، يقول:
أيها المسلمون،
اتقوا يوم يسألكم
عن أعز مدائنه،
وأعز مآذنه،
إن الطريق إلى الله، تبدأ بالقدس،
وهي.. علي بعد تكبيرة من هنا،
واشتعال شهيد، تضرج
من أجلها..بدماه.

وعن كثرة المسلمين العددية التي لم تفدهم شيئا في حاضرهم هذا، يخاطب الأقصى منبها له بأن هذه الكثرة كغثاء السيل، طالباً منه

ستكونون كثيرين،

كثيرين، كثيرين..

ولكن..لا أحد

لا يغرنك العدد

فهو (يا أقصى)

غثاء كغثاء السيل،

لا وزن له،

وهو..زبد!

وهو الأقصى والرياح التي هبت من عذابات فلسطين، كأنهم على موعد، قد رأوا الأخوة المختلفين بسبب فلسطين:

وهبت من عذابات فلسطين

رياح، ثم غاصت باسمها

في جسمها، منهم رماح!

ويخاطب الصامدين فيها قائلاً:

فكن كما يشاء الفداء العبقري المعاند

واياك أن تفنى،

فثم جديلة، لها موعد آت..

وأنت المواعد

حلفت لها بالشمس، والقدس، والضحى،

وبالصلوات الخمس.. أنك عائد

عمـــان في القلـــب

وفي قصيدة "نهر الأنبياء" يجمع بين القدس وعمان لأن الضفتين شقيقتان، ولأن القدس هي يمين نهر الأردن، وعمان يسراه، فهو رمز حبهما وتوحدهما، يقول:

قلباهما متوحدان على المدى،

متوحدان،فيه حياتهما

وحياته لهما، القدس يمناه
عمان يسراه، يحميهما الله
ويديمه لهما، رمزا لحبهما.

أما عمان، فيبعث الشاعر إليها ست رسائل شوق، حتى وهو فيها لا يغادرها. فحبها قد تملك قلبه. ولكن هذه الرسائل كانت من خارجها، وهو لا يعرف كيف السبيل إن لم تُعد عمان لعينيه لونهما، وترد نهاره الذي يخاله قد ولى:

أمد يدي لأسلم
لكن بحراً من النار
(بيني..وبينك)
يمنعني، فأرد يدي
ويسد على رئتي الشمس
كيف السبيل؟
إذا لم تعيدي لعيني لونهما، وتردي نهاري؟
وهي لا تغادر قلبه، ولا تغيب عن باله:
أنت في أحرف أسمي،
وفي كل فاصلة، من فواصل جسمي.
والسنين طويلة حتى وإن كانت سنة أو سنتين:
يقول:
ولكنها سنة..سنتان
وعمان تاركتي بين موتين
نفي، وطول انتظار
وعمان ساكنتي في القرار.
وعمان دائماً الخصب حتى في وقت الجفاف:
وأعرف انك في الزمن الصعب،
دائمة الخصب، نابضة بالسنابل
وأحلف باللغة العربية، أحلف باللغة العربية

إنك وحدك، من دونهن التي ستقاتل.

ولعيني عمان يمشي الشاعر محباً عاشقاً لها يشرب دمه. ويمشي على رموش عينيه:

لعينيها شربت دمي

مشيت على رموشي – عارياً في البيد

ويحمل لأجلها البعد والتغرب:

لعينيها حملت البعد، كان البعد، منفى لا يطاق

واسم عمان حجاب يبعد عنه الشعر والأشباح، وهو تميمة يعلقها دائماً.

وكان اسم التي أهوى

حجاباً ... يبعد الأشباح، .

كان تميمتي في رحلة الخوف

ويفرح كالطفل بعودته إلى عمان، وكأنها الحلم الخرافي قد تحقق، كيف لا، وهي خبزه وملحه ورمحه، ولا غنى له عن أي منها: يقول:

وعدت إليك (يا عمان)

يا جرحي، ويا رمحي،

ويا خبزي، ويا ملحي

وفي منفاه، كما يسميه، يرفض أن يكون وعمان أثنين، لأنه:

وكنت أصيح من منفاي:

أرفض أن نكون اثنين

أموت إذا غدونا اثنين

توحد.. ما بعده توحد.. وعشق ما بعده عشق، يؤكده الشاعر دائماً في مقابلاته وأحاديثه.

وتربة عمان سماوية بالنسبة إليه، يقدسها، ويطلب منها مساعدته في العودة إليها، ليمرغ وجهه بترابها.

فمدي لي يديك، ومرغي وجهي

بتربتك السماوية، وردي لي،

ولو بعض الهوى، فلقد وقفت عليك هواي.

ولولا اسم عمان لمات في غربته، ولكن حبه لعمان ومن فيها، كان له بلسما شافيا في ليل البعد عنها:

وكنت أموت (لولا اسم التي أهوى)
فدائي.. مد لي أهداب أحرفه
سلالم عودتي..للدار

وهواه ليس كهوى الآخرين، فهو عاصف مخلص لعمان:

ولم يك مثل كل الآخرين
هواي.. أرفض أن تكون اثنين

ودليلاً على عشقه، وصدق كلامه، وحبه لعمان، بعنوان لها قصيدة، هي:

بُحثاً عن القصيدة، بحثاً عن عمان، ويستشهد ببيتي المتنبي في العشق والعذل. (وعذلت أهل العشق، حتى ذقته، فعجبت كيف يموت من لا يعشق).

وعذرتهم..وعرفت ذلي أنني: عيرتهم فلقيت فيه ما لقوا)

وعمان هي الوحيدة في حبه، وهي أغلى قصيدة على قلبه يغنيها في حله وترحاله.

يقول:

تظلين أنت الوحيدة
تظلين أغلى قصيدة
لأني كتبت حروفك بالدم
فكنت الحقيقة..والوهم
وكنت ابتداء حياتي الجديدة!

وقد كان شراعاً ضائعاً في بحر الحياة، قبل أن يعرف عمان ويصبح شاعرها صاحب القدح المعلى:

أنا قبل عينيك،
كنت شراعاً، مضاعاً

يجدف في التيه،
يقطع حباته، حبة، حبة
وذراعاً ذراعاً
ويبحر عبر الفيافي
يفتش عنك

وقد طلع فجره في عمان، ونال ما أراد من رحلته التي حمل فيها الجبال على كتفيه، من أجله، وكأنه المتنبي الذي طاف الفيافي، والقفار، وحث العيش في طلب بغيته، ولكن دون جدوى، بخلاف شاعرنا الذي لم يقلب له الدهر ظهر الجن،كما يقال.

أنا قبل عينيك لو تعرفين،
رفعت على كتفي الجبالا
وبين يدي، حملت الليالي الطوالا
وهن بكل هموم الحياة حبالى
تحملت ياما تحملت حتى أراك

وعمان هذه رمز أخلص الشاعر له على الزمن، في عانق فجره، وتألق نجمه:

وألقى بعينيك أعباء عمري
وحين رأيتك..عانقت فجري

وأصبح سعيداً هانئاً بالحياة، بعد سعادة عمان بشعره ومديحه حلماً غالباً لها فهي الوحيدة في حبه لا ينافسها احد:

وأصبحت، بل أنت أصبحتِ
أغلى قصائد شعري
وأحلف (بالجرح)، أنك سوف تظلين،
أغلى قصيدة، وسوف تظلين،
انت الوحيدة.

ويذكرنا هذا القول بالمتنبي الذي لا ينسى نفسه في شعره أبداً، وهو محق في ذلك. ولا ندري لم ذيل الشاعر قصيدته هذه بهامش يرى فيه أن الفارق بينه وبين عمان هو اللون، فوجهه مستعار، ووجهها نقي كالبرتقال، (وهذا فارق بينه وبين المتنبي — إن جازت المقارنة.

-للبعد الزمني بينهما).

(بيننا..فارقُ اللون، وجهي أنا مستعارٌ،

ووجهك أنقى من البرتقال،

والمسافة، بيني وبينك قاتلة، والطريق طويل...

وغصنك أكبر من أن يطال!!)

وكان الشاعر استعار من اخيه المتنبي قوله: قد سئلنا ونحن بنجد: أطويل طريقنا أم يطول، وهكذا فالقدس وعمان صنوان لا يفترقان، كما الشاعر وعمان شيء واحد لا يقبل القسمة على اثنين.

د. محمد صابر عبيد

قراءة في تجربة حيدر محمود

الذات الشاعرة: لعبة الواحد والمتعدد

قراءة في تجربة حيدر محمود

الذات الشاعرة: لعبة الواحد والمتعدد

تنتمي الذات الشاعرة إلى شخصية الشاعر وتسعى في الوقت ذاته إلى الإنفصال عنه، في لعبة شعرية إشكالية يسهم فيها الوعي الشعري والرؤية الشعرية على صعيد فضاء الداخل الشعري. كما أن الخارج الشعري بتنويعاته المختلفة هو الآخر يسعى ما أمكنه ذلك إلى التدخل في توجيه اللعبة ومباركتها.

الشاعر حيدر محمود بتجربته الشعرية الطويلة يستجيب لقوانين انفصال الذات الشاعرة بين الواحد والمتعدد بنحو متميز ولافت للإنتباه، وسنعاين تجليات هذه الاستجابة في منطقة معينة من تجربته الشعرية(*).

تظهر لعبة الإنشطار للأنا الشعرية الممثلة للأنا الإنسانية داخل المتن الشعري بكيانين يضاهي أحدهما الآخر في ثنائية جدلية تتصل وتنفصل في آن معاً:

أيها الآخر الذي فيّ:
طالت بيننا الحرب
فلنفض النزاعا
آن أن نستريح منا قليلاً
ونريح الهموم، والأوجاعا
يا شبيهي،
ويا نقيضي،
أرانا..
قد سئمنا مما نقول: سماعاً!
وأرانا قد نفضل الصمت، حتى
لا يمل المودعون الوداعا

(*) تكمن هذه المنطقة في ديوانه الأخير النار.. التي لا تشبه النار الصادر عام 1999، ينظر الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1، 2001 بيروت، 351-472.

فهذا "الآخر" الجزء الخارج من الذات والخارج عليها في إنفصال رمزي عنها. على النحو الذي يسمح لها بمناداته "أيها الآخر" الذي في: لاقتراح حلول متعددة تنهي اللعبة الموصوفة بـ "الحرب" وتؤجلها "فلنفض النزاعا / أن نستريح / نريح الهموم والأوجاعا"، وتكشف الأنا الشعرية في نصفها المتمركز "الراوي" عن حقيقة المعادلة في طرفيها المتعادلين المنفصلين "يا شبيهي / يا نقيضي" في دعوة مشتركة لمغادرة الحركة إلى السكون والصوت إلى الصمت، رغبة في إعادة تشكيل حلم الأنا الشعرية بالوحدة والتفاهم والإنسجام والقدرة على تسمية الأشياء بأسمائها ورؤية المشاهد في وضعها التقليدي الأولي.

وتفرز الأنا الشعرية المتمركزة أنا عليا "ضميرية –وجدانية"، قادرة على الملاحظة والمراقبة وتشكيل الموقف بأزاء نشاط الأنا وفعالياتها:

وأنا أحسدني،
أحسدني جداً..
على طول احتمالي !
وعلى صبري الذي أتعب أعصابي،
وأعصاب الليالي!
(لم يكن وصلك إلا حلماً).

فجملة "أنا أحسدني/ أحسدني جداً" بإيقاعها التكراري الضاغط وبلغتها المتوترة، تجعل الأنا العليا الطالعة من مركزية الأنا الشعرية عبارة عن آخر "مهيمن ومحيط ومفسر لجوانية الجزء المتبقي من الأنا المتمركزة، بعد أن خسرت الجزء المتعالي منها الذي تحول إلى مراقب ومعاين على طول احتمالي / على صبري – الذي أتعب أعصابي".

وفي تضاد وتوافق إيقاعي يوفره "الرمل" تنتقل الأنا الشعرية في لحظة اشتراك واتحاد خاطفة إلى الموشح الإندلسي، ليرفع غنائية النص إلى حركة إيقاعية أعلى، في الوقت الذي يحيل فيه المعنى الشعري المتماهي مع الموشح على دلالة الإيهام واللاجدوى، وإنفصال الرغبة عن منطق التحقق.

في قصيدة "قليل من الحزن" تلعب الأنا الشاعرة لعبة جديدة تدعم فكرة انشطارها بإضافة الحزن عنصراً ثالثاً يداخل بين جزأي الذات:

يدعي الحزن:
أني صديق طفولته

ولهذا
يجيئ إلي متى شاء..
حين أكون وحيداً،
وحين أكون معي
آخر الليل
أو ربما أول الليل
يشربني..
ويدخنني
ثم، بعد انطفائي يغادرني
ليعود إليّ..
متى شاء

فبمجرد أن يبدأ المتن بجملة "يدّعي الحزن" تتخلى عتبة العنوان "قليل من الحزن" عن الكثير من مقوماتها، ويصبح هذا القليل كلا مهيمناً يتصرف بالمتن بكل حرية ويسر ورشاقة، إذ يتبأر الحزن في جسد النص ويتمركز ليمتص حضور الأنا المتشظي "حين أكون وحيداً / حين أكون معي"، بآفاقها الزمنية والمكانية والحالية، إلى الدرجة التي يتقمصها ويكونها، على النحو الذي يشير سيميائيا إلى أن الحزن هو الجزء الآخر من الأنا في تمظهر معين وخاص من تمظراتها، لذا فإن كثافة تحركاته الفعلية في منطقة الأنا "يجيء / متى شاء / يشربني / يدخنني / يغادرني / يعود / متى شاء" إنما تفسر محو الحدود وإلغاء المسافات وتشي بقدر عال من الإنتماء والجوهرية والحرية المطلقة.

ولعل أنسنة الحزن وإظهاره الشخصاني البطولي في مشهد السرد الشعري باتجاه دفعه إلى واجهة المشهد وتمثيله لحالات الأنا الشاعرة وإشكالاتها كان من أبرز مناطق الصورة.

إن جدل الأنا الشاعرة في شعر حيدر محمود تشتغل أساساً على فكرة الإنتماء وإعلان المسؤولية الكاملة عن حالات الذات في أوضاعها المختلفة، لأنها حتى تكون إنسانية – في جذرها الباعث والممول لمنطقة الشعرية – فهي تصيب وتخطئ، ولكل من الصواب والخطأ شعرية وجمالية حين يتعلق الأمر بأنا يتنازعها هاجس الأنسنة وهاجس الشعرنة:

أنا.. ونقيضي الذي في
يشبهني..

وشبيهي الذي ليس

يشبهني..

لست إلا..أنا..

وما كنت في أي يومٍ

سواي

ومهما اختلفت معي،

لا يفرط حزني بحزني

ولا يتخلى أساي

ولو لحظة، عن أساي

فالمعادلة الأنوية الشعرنة بالتعادل يمكن وصفها رياضياً على النحو الآتي:

أنا + نقيضي = يشبهني

شبيهي الذي ليس يشبهني = أنا

ليأتي بعد ذلك التوكيد اللساني والدلالي عميقاً في إعلاء شأن صورة المسؤولية عن حالات الذات "الإنسانية – الشاعرة" التي تبدو متناقضة في المعيار الخارجي- الأخلاقي – الاجتماعي، لكنها ليست إلا هي المعيار الشعري "ما كنت في أي يوم سواي".

ويتمظهر الحزن ثانية في إصرار جواني أصيل على تقدم الحزن السافر إلى مناطق الأنا الحيوية وتدخله في ألوانها، إذ مهما كان الاختلاف بين صورتي الذات استناداً إلى المعيارين الداخلي والخارجي، فأن الحزن بسمته التعبيرية المرمزة "لا يتحلى" عن ذاته أيضاً.

وتقدم قصيدة "الآخر" مستوى جديداً من مستويات جدل الأنا الشاعرة وحالات "انشطارها" إذ تتضمن إشارة مُلبسة تحشر فضول القراءة في مأزق لم يكن في الحسبان، وتتمثل في عتبة أهداء تقول "إلى مؤنس الرزاز":

أحياناً يكرهني حد الموت..

وأحيانا يقتلني حباً!

فكأني لست أنا..

وكأن الآخر في:نقيضي
وشبيهي.. لا يشبهني؟
هذا 'الآخر'، كم أتعبني
فهو المتحكم بي دوماً،
وأنا المستسلم للعبة،
حتى..حين يورطني!

تغري إشارة الاهداء إلى الذهاب نحو إيجاد صلة بين العنوان 'الآخر' وبين بنية الاهداء إلى مؤنس الرزاز' غير أن المتن لا يفي تماما 'بمتطلبات هذا الإغراء ولا يستجيب له على نحو يرضي فضول القراءة، بل يواصل عملياته الأنوية الانشطارية عبر بعث ثنائياته ذات الطابع الجدلي، بمعناه الذي يتجاوز حدود المطابقة البلاغية المجردة، لينفتح على فلسفة الاشتغال الشعري للأنا الشاعرة في مستواها اللحظوي –الزمني 'أحيانا / يكرهني حد الموت / يقتلني حباً'، ومستواه الوصفي 'كأنني لست أنا'، ومستواه الفلسفي 'الآخر في: / نقيضي' ومستواه الحركي الاشتغالي 'هذا الآخر المتحكم بي / أنا المستسلم'.

وإذا ما عدنا إلى إشارة بنية الاهداء لمحاولة تفسيرها وتكييفها شعرياً، فيمكن التوصل إلى أن الأنا الشاعرة استقدمت صورة الاهداء للاستعانة بها في حل إشكالها الشعري، لما يحظى به المهدي إليه – كما يبدو – من حضور وتأثير عميقين في جوهر هذه الأنا ذاكرة وحاضراً وحلماً. ويستعين صوت الشاعر– الذي يجتهد في الانفصال رمزياً وإجرائياً عن الذات الشاعرة كي تتاح له فرصة التمثل والتعبير – بمضاعفة القوة الغنائية للتعبير الشعري، في سبيل إغناء جدل الأنا الشاعرة وضخها بمزيد من طاقة الشعرية وحساسيتها:

ما زلت أسمع صوته.. وأراه
أنى التفت.. تحيط به عيناه
فكأنه بي ساكن..وكأنني
أحيا به.. أو انني إياه

فالنسيج اللغوي المؤلف لهذا المقطع – النشيد بمنظوماته الفعلية والاسمية والحرفية يكون صورياً دائرة شعرية تضيق شيئاً فشيئاً وصولاً إلى مركز النواة، إذ تبدأ بالدائرة الكبرى الصوتية 'أسمع صوته' تحيط بدائرة أصغر منها في الدائرة البصرية 'تحيط بي عيناه'، ثم الدائرة الأضيق – المكانية 'كأنني ساكن'، تعقبها داخلاً

الدائرة الزمنية كأنني أحيا به وصولاً إلى مركز النواة إنني إياه حيث يلتحم صوت الراوي الشعري – الذي اجتهد بداية الانفصال الرمزي – بالصوت الشاغل للداخل الأنوي الشعري في درجة التحام مصيرية تعيد الإشكال إلى نقطة شروعه الأولى.

لكن اللعبة بكل فعالياتها وخطوطها وتداخلاتها وإيهاماتها، ما تلبث أن تتعب الأنا الشاعرة بعد مسيرة هذا الماراثون الدموي المرهق، لتدفعها مرغمة إلى عتبة التصريح المحمل بكل حرارة التجربة وقسوتها وتعبها ومعاناتها:

منذ زمان
وأنا أبحث في كل مكان،
عن شخص، يدعى: (حيدر محمود)!
لأقول له: (يا ابن ثريا..)
ظلمتك الدنيا،
إذ سمتك بهذا الأسم المنكود!!
حتى 'الأمم المتحدة' قالت:
ليس لهذا الشخص.. وجود

إمعانا في توكيد صورة الأنا الشاعرة بوصفها مستودعا إشكالياً لاحتضان تركيبية التجربة وفصامية وضعها الموزع بين قطبين متناقضين يتصادمان، تحت رؤية تواقة إلى الخلاص حالمة بالوجود المتخيل.

من قلم

روكس بن زائد العزيزي

رأي في ديوان " شجرة الدفلى على النهر يغنّى

رأي في ديوان "شجرة الدفلى على النهر يغني"

إن تسمية هذا الديوان، قصيدة ساحرة، تعبر عن مرارة تجري في الدم، مع حب للوطن، وحب للأهل، وأصالة الانتماء وعشق للأردن وهيام به!..

والأهداء إلى النشامى الذين هم درع الوطن الحصينة، لغته الساحرة إلى هذه الكلمة البدوية، ذات الجذور المتأصلة في لغتنا التي شرف الله قدرها، وهي كلمة توحي بكل معاني النبل والشرف، والشيم والشجاعة والنخوة.

فإذا اردت أن احصر ما انطوى عليه هذا الديوان.وجدت ابرزها فيه هو:

- الهيام بالأردن ارضاً وشعباً، وهواءً، ونباتاً!.
- الاعتزاز بملكه الرائد اثبتت الحوادث الجسام التي تخطاها بحكمة وشجاعة أنه الملجأ والملاذ!.
- الحب المطلق للحرية، التي هي زيادة في المسؤولية.
- الاندماج بالطبيعة، الذي هو في حجمة انتماء صادق للوطن، وصفاء فطرة، ورقة احساس.
- العطف على المسحوقين والمشردين.
- الشعور بالقربة الروحية. التي تلازم الشعراء احياناً.

فالديوان مؤلف من ثمان وثلاثين قصيدة بينها اناشيد، برع فيها الشاعر، براعة يهنأ من أجلها، و.....وقصائد الديوان بين (الشعر الموزن) الذي يسميه كتابنا العمودي والكلاسكي. والشعر المتطور الأوزان.

تسود هذا الديوان سلامة اللغة، وسلامة الأسلوب، وطواعية القوافي، ووضع الكلمات في مكانها المناسب، وهي مزايا تميز بها الشعراء المبدعون. وشاعرنا منهم. اما مظهر الديوان وطباعته فيتسمان بالذوق الرفيع.

فمن جيد قصائد هذا الديوان قصيدته (الله في قلبي) الصفحة ال32

ماض إلى النصر المبين،
وسلاحي الاقوى يقيني،
الله في قلبي..
وأردنّ البطولة في عيوني،

واسم الحسين على الزنود
ورسمه فوق الجفونِ
فالدرب اقصر من مدى
بارودتي..ومدى حنيني
للقاء من سبقوا من الاحباب
في ساح الموتِ
واراك يا اقصى
لوح لي بمنديل حزين
لجعل من بارودتي قسم
تردده....
الا عشت ان لم ارجع الاقصى
ولا نامت عيوني!!
ومن رائع ما قرأت في هذا الديوان قوله:

يا شباب الصحراء ما انا الا
حبة من رمالك السمراء
حربي التاريخ جذري ومرعي
بدوي الاجداد والآباء
ياشباب الصحراء عفوك ان لم
يأتِ شعري كعادة الشعراء
فاذا جرح موطنٍ مستباحٍ
واهاليه تغزو في العراءِ
وقريضي مستنزف مثل جرمي
وانا واحد من الشهداءِ

اما قصيدته (اوراق من دفتر المنفى)
فينطبق علي القول الكريم: ان من الشعر السحرا
هل يملك الانسان ان يكون غير نفسه؟

وكيف يكون الليل، ولو كان بلا سمار
وهل يستطيع الشاعر الشاعر
ان يحيا بغير حسّه؟!
وكيف يكون الوجه عندما يكون مستعار؟!

***

وشاعرنا ليس من ذوي الوجوه المستعارة لأنه يؤمن بالقول المأثور: "ذو الوجهين لا يكون عند الله وجيها، فهو واضح كالصبح، صافٍ كماء المزن وقصيدته (أغنية حب للأرض) من لطيف الشعر وروائعه:

يا بلادي،
مثلما يكبر فيك الشجر الطيب..نكبر
فازرعينا فوق أهدابك زيتوناً وزعتر
واحملينا أملا مثل صباح العيد، اخضر
واكتبي أسماءنا في دفتر الحب: نشامى
يعشقون الورد لكن يعشقون الأرض أكثر.

***

أما قصيدته (نهر الأنبياء) فحماسته طاغية، يدل على ذلك اختلاط الشعر المؤتم فيها بالشعر المتطور الأوزان وهي قصيدة تستحق القراءة المتأملة، لان فيها عمقاً وسحراً!

ومن روائع هذا الديوان القصيدة المعنونة بـ(سحر الأردنيين) هي موجهة إلى (الحسين) الرائد العظيم، وإن لم يذكر فيها اسمه الكريم، وهي من الشعر المتطور الأوزان. وقد قلت مراراً إن جيد هذا الشعر، لا يستطيعه الا الموهوبون المبدعون:

السحر سحر الأربعين
يا مجدنا الزاهي على مر السنين
الشيب في فوديك أوسمة نبيلة
يا عز ديرتنا ويا عز...
فاسلم لنا
يا من نذرت لنا شبابك كله
وحملتنا في قلبك الخفاق، مزهواً بنا.
عالي الجبين

حتى عن غدونا القدوة المثلى

لكل الطيبين

***

ولعل قصيدته التي ختم بها الديوان (موال القرية) من روائع شعره يوجه فيها اللوم بلباقة موفقة، إلى أؤلئك الذين كان سلوكهم معواناً على نكبة العرب.

والحق الذي يجب أن يقال: إن ابرز ملامح شعر الأستاذ حيدر هي:

-صدق الوطنية.

-الهيام بالأردن هياماً ليس بعده هيام، حتى أزهار الأردن لها مكانه في قلبه.

ذكر لي صديق كان يعيش مع الشاعر في دول الخليج العربي، قال: لقد كان والله الأستاذ حيدر يبكي بكاءً مراً يوم نذكر عمان، وينتابه حزن صامت لبعاده عن عمان فتحولت غربته الجسدية، إلى اغتراب روحي يصوره لنا من رائحة النفط وآبار النفط والسمك الميت والكبريت والسردين على الشطآن، كلها كانت رموزاً بعيدة الشعور في قلبه وفي سفره.

بقي لي أن أهنيء الأستاذ حيدر محمود على شاعريته الممتازة وأسلوبه العربي الأصيل الرصين ووطنيته التي لا غبار عليها، وعلى حبه للأردن الذي بلغ درجة الهيام، وعلى هاشمياته التي لا زيف بها، وإيمانه السمح الذي لا تعصب ولا تزمت فيه. وكم كنت أود أن يكثر من الشعر المؤتم. لأقول هذا لأنني انكر الشعر المتطور الأوزان فانا من أوائل الذين دافعوا عنه، لكن لكثرة ما ركبه المقرزمون صارت النفس تكاد تعافه من إلا....!

ولعل بعض الاستعارات والتشبيهات التي أدخلت فيه وعليه وهي ليست مما الفته الأذواق العربية، جعلتنا نتوجه الى رواد هذا الفن طالبين منهم بإلحاح أن يعيدوا إلى الشعر المؤتم رواءه وجماله.

عيسى حسن الياسري

الثنائيات المتضادة في قصيدة

(ولكن.. لا أحد)

للشاعر حيدر محمود

الثنائيات المتضادة في قصيدة (ولكن.. لا أحد)

للشاعر حيدر محمود

نحن يا أقصى كثيرون – كما الهم –
ولكن الدكاكين كثيرة!
والسكاكين التي تلمع في الأيدي
كبيرة..

في ايقاعية شبيهة بالترنيمات التي ترددها الندابات في المآتم الكبيرة.. يبدا الشاعر حيدر محمود مفتتحه الشعري الجنائزي في قصيدته التي تحمل عنوان "ولكن..لا أحداً! وهي القصيدة التي تتصدر مجموعته الشعرية "من أقوال الشاهد الأخير".

يتوجه الشاعر في قصيدته هذه نحو "المسجد الاقصى" في خطابية شعرية يرسم فيها (الداخل والخارج) في ثنائية ذات بناءا متضاد على مستويي اللغة والمعنى.. ومؤتلف على مستوى التلقي الذتي..! والتلقي المنعكس أو المرتد نحو الخارج بعد أن شكل علاقة تبادلية شارك في انضاج خميرتها كل من طرفي معادلة الإبداع المتجسدين في "الداخل – الذاتي"، و"الخارج –الموضوعي" اللذين سيتفتحان على سمعتهما الاحتضان مكون قد يبدو بعيداً عن امتلاك قوة التأثير في تحريك العامل الانفعالي الداخلي للمتلقي الأول الذي يخضع لهذا العامل وسطوته وذلك قبل أن يباشر القيام بوظيفة "الباث" بعد أن يصهر ما تلقاه في حرائق "الذات" وهذا ما يمنح الشاعر فرصة أن يتعامل مع نموذجه الشعري المتمثل في موضوعه "الأقصى" تعاملاً يحيل كل ما هو خاضع لشرط مادته الجامدة إلى مادة تضج بالحياة بكل عناصرها القادرة على التأثير سواء في مكونها الخاص.. أو المكون الذي تتجه إليه.

و"الأقصى" يخرج عن شرطه التاريخي الموغل في القدم.. حيث ينفض عن حجارته المقدسة كتل غبار القرون واتربة سنوات الفجيعة..ليتخذ هيئة كائن حي..يتمتع بكل عناصر الحياة العصية على الاندثار والتلاشي..وهكذا نجد أن الشاعر لا يتجه في خطابه الشعري نحو "الأقصى" كأثر من آثار الأمة التي ترمز إلى عمق جذورها التاريخية..هذا الأثر الذي يستمد بقاءه..واستمراريته من خلال هذا البناء التاريخي المهيب..بقدر ما يمنحه صفة "الانسنة".

فما دام هذا الأثر قد ظل عصياً على الزوال والفناء..واستطاع أن يلوي عنق الأزمنة..وعواصف تضليل التاريخ عن طرقاته التي ينبغي أن يظل سائراً عليها..وما دام جسده وروحه قد اثختنا بكل هذه الطعنات الموجعة..ومع هذه ظل واقفا بشموخ واباء..كما ظل صوته المثقل بالوجع يصل إلى ابعد زاوية من

هذا الكون..إذن فلا بد وأن يلجأ الشاعر وهو يتعامل مع عالم له فرادته وتميزه..الا وهو عالم "الأقصى" إلى أن يضفي على هذا الأثر الخالد صفته الإنسانية الحية.. بل والمحتشدة بالحياة..انما هي الأكثر حياة في أي كائن حي يدب على قدميه فوق هذي الأرض الموحشة.

أن قصيدة "ولكن..لا أحد!!" ومنذ المقطع الأول تبدأ بداية تغلب عليها طريقة الندب "المعالج درامية – تراجيدية– حيث تبدأ حركتها الدرامية من داخل التشكيل البنائي للنص ذاته..فنحن نقف أمام خطابين مؤتلفين في الداخل..متغايرين ومتضادين في الخارج "ويبقى صوت الشاعر المتخفي وراء هذين الخطابين هو الذي يوجه الائتلاف والتضاد بينهما.

وهكذا.. فإن المشهد الأول من القصيدة يندغم فيه صوت يوجهان خطابهما نحو الآخر– الخارج – المتلقي".

والتناغم بين ذات الشاعر وبين موضوعتها الشعرية يولد حالة من الوضوح والصفاء في حركة بعضهما باتجاه الآخر..والشاعر أراد أن يبتعد بنا عن معالجة النمطية السائدة لموضوعة ليست نمطية..وذلك من خلال مفتتح يوحي بأن مساحة البياض التي تتقدم هذا المفتتح هي مساحة ممتلئة..وليست فراغاً عشوائياً..قصد منه الشاعر اضفاء لمسة اخراجية على النص.

ويلعب التشكيل الحروفي في المفتتح دوراً مهماً في إحالة مخيلة المتلقي إلى ما هو سابق على هذا المفتتح ويتجلى هذا في الوظيفة التي يقدمها لنا حرف السين فهو يومئ إلى تكوين "اشاري" ينتقل بوعي المتلقي من حالتي الزمن البعيد والآني إلى الاستقبالية الزمنية..التي تتخفى في التكوين الحروفي "للسين".. منبه إلى ما هو آت.. وقد يكون هذا الاتي قريباً أو بعيداً..المهم أنه احال وعينا إلى خطابية تخفت في مساحة البياض المتقدمة والتي تعمد الشاعر اخفاءها حتى يمنح وعينا فرصة الحركة باتجاه ما هو متخف ومستتر.

ستكونون....

ومن خلال بنية اللغة التي توفر عليها الفعل المضاريع الناقص– الاستقبالي – المسبوق "بسين" التسويف والاستقبال..ينبهنا الشاعر إلى أنه قد انتهى من خطابه في الزمنية المتلاشية أو القائمة فعلاً..وهو لم يشأ أن يشغلنا بهذه الزمنية.. بقدر اعطانا صفتها التي يصطبغ بها الاتي.

"ستكونون كثيرين.."

تلقى الشاعر هذه النبوءة..ولم يكتف بعملية التلقي والتي وصلت إليه من خلال الجزء الآخر من "الخطاب" والذي تؤسسه "الخبرية" الملحقة بالفعل الاستقبالي الناقص.

هنا تبرز ثنائية متضادة تتكشف لا من خلال "المعنى" الظاهر وانما من خلال تكون البنية الزمنية الكامنة في الفعل "ستكونون" لقد استخدم الشاعر فعلاً مستقبلياً ناقصاً..ولم يستخدم فعلاً تاماً "ليشكل ثنائية تضادية تشير إلى الكثرة المتجه نحوها في التكوين "الخبري" الدال على الكثرة..وهي الاشد غياباً في حضورها

من "النقصان" أو حتى "اللأشيء".."اللا أحد" ولكي يجسد الشاعر هذه الكثرة العددية..فإنه يلجأ إلى بنائية اسلوبية توكيدية من خلال تكرار خبر الفعل الناقص ثلاث مرات:

"ستكونون كثيرين كثيرين، كثيرين وهكذا يحيل الشاعر" وعينا إلى حالة ايهامية تضليلية من خلال هذا التكرار التوكيدي المشكل تشكيلاً موسيقياً اخاذاً ومنسجماً.. ولكن.. وفي الوقت الذي نمارس فيه ذروة انسجامنا مع هذه المشهد الموسيقي الذي تحاول فيه الجوقة المنشدة غير المرئية ان تحشر ذائقتنا ضمن هذه الدائرة المغلقة.. حيث نتهيأ لاستقبال "البشارة" التي سيقدمها لنا "النص" من خلال هذه الكثرة المؤكد عليها ثلاث مرات متتالية..ولكننا نفاجأ بالاستدراك الصادم الذي تواجهنا اداته المتمثلة في "ولكن" لنحدق فيما حولنا..لنرى إلى كوم رماد تذروه الريح..وكومة قش ما أن تطأها اقدامنا حتى نسمع لها صوتا متحشرجاً شبيهاً بأصوات المحتضرين!

ولكن..لا أحد..

هنا نواجه بأكثر من سؤال!

- هل هذا الذي تردده الجوقة المنشدة هو صوت الشاعر التنبؤي وضعه على لسانها لنسمعه للآخرين..؟

-هل نقف أمام حالة من الاتحاد الصوفي بين ذات الشاعر..وذات الأقصى لتتولد لغة خطابية جديدة لا يمكن الفصل فيها بين أي من الصوتين؟

-الاتشي هذه النبوءة على أن "العراف" الذي يحملها آت من حقب متناهية في القدم؟ وأنه يحمل حكمة الكثيرين ممن سبقوه بحيث توفرت له عينا الراثي اللتان تخترقان الحجب والازمنة والقرون المتقدمة والمتأخرة؟

إننا..ونحن نتأمل المشهد الأول من القصيدة تأملاً تحليلياً لا يتبقى لدينا أي شك من أن المتكلم هو "الأقصى" ومن دون ذلك تتهاوى "درامية النص" وحبكته المشهدية.. أما الشاعر..فهو ولكي يحرك الخط الدرامي الداخلي فقد تخفى في زاوية بعيدة..ليتحول إلى رواية تنقل ما يريد "الأقصى" أن يقوله:

فالمقدس لا يمكن أن يتجلى للآخرين مرئياً أو مسموعاً..وهكذا فقد اختار الشاعر حيدر محمود أن يتشرف بهذه المهمة الجليلة..لينقل لنا صوت "الأقصى الشريف".. وهو يعطينا تفصيلاً اخباريا لهذه الكثرة – اللاّ أحد:

"ستكونون كثيرين، كثيرين، كثيرين..

ولكن..لا أحد..

وستمتدون، مثل الموج، في كل بلد

ثم ترتدون، كالاسفنج، "لا يبقى لكم

زرع، ولا يبقى لكم ضرع
ولا يبقى ولد!!

وإذ تستكمل الجوقة مشهدها الموسيقي -الغنائي..وهي تردد نبوءة الأقصى التي رواها الشاعر.. واسند اداءها الايقاعي- التراتيلي اليها.. تترك المسرح لحركة الأصوات التي تنتشر بصورة غير مرئية لتملأ فضاء الخشبة..مؤكدة صحة النبوءة وصدقها..

ولكنها.. وهي تتلقى هذه 'الكأس المرة' لتتناولها حتى الثمالة..تحاول أن تدفع عن نفسها تهمة كثرتها. ولا شيئيتها في ذات الوقت..وهذا ما يجعل الشاعر ينتقل إلى الحركة الثانية من المشهد الثاني في النص!

لا تصدقنا، إذا قلنا (سنأتيك، لنفديك)..فلن يأتي أحدا!'

في هذا المقطع يبقى الشاعر محتفظاً بدور الرواية.. وهو هنا ينتقل من راوية ينقل عن 'الأقصى' إلى راوية من يحمل إلى 'الأقصى'..مرارة خطاب – الكثرة اللاشيء – أنه ليس خطاباً نافياً.. بقدر ما هو خطاب ايقاعي..وهل يصدر عن هذا 'البيت المقدس' شيء غير الصدق؟

ولكن هذه الكثرة – اللاشيء تحاول أن تدافع عن نفسها لذا فإن الشاعر يدفع بها نحو واجهة المسرح لتسرد الأسباب التي قامت بعملية تحويلها إلى 'اللاشيء'.

'نحن يا اقصى..كثيرون – كما الهم –
ولكن الدكاكين كثيرة!
والسكاكين التي تلمع في الأيدي
كبيرة!..'

وقبل أن يسدل الشاعر ستارة المسرح..لينهي هذه الدراما..التراجيدية التي يرثي فيها سيده 'الأقصى' ويرثي فيها نفسه ويرثي فيها الكثرة – اللاشيء- يرثي فيها كل هذه الثنائيات المتضادة المتمثلة في – الكثرة – اللا أحد – الموج – الاسفنج – الزرع – الضرع..يأتي ولا يأتي.. الدكاكين والسكاكين.

أن الشاعر وبعد أن ينتهي من سرد هذه الثنائيات.. يقوم بعملية مزج 'سينمي'..يظهر لنا – الأقصى -الشاعر- الآخرين- كخيالات يتحد بعضها بالآخر..مشكلة ضحية واحدة ليد خفية تحمل في قبضتها أكثر من سكين غادرة.

أن الشاعر 'حيدر محمود' وفي قصيدته المتميزة ولكن لا أحد – يستخدم أيقاعية قد تبدو مغرقة في موسيقاها الخارجية..ولكنها الإيقاعية التي تبشر بقيامة الحياة من خلال ركام الموت وارتفاع 'التراتيل' الممجدة لسماء الرب..رب الأقصى..أنها القيامة الجديدة..والتي سترتفع فوق فجائعية الحزن.. والندب والدموع..

د. عبد الرحمن ياغي

مقاطع من لائية الحطب

مقاطع من لائية الحطب

لا نستطيع الكشف عن قيمة القصيدة الا بمحاورتها، لأن المحاورة تمضي إلى أبعد من فهم القصيدة، واستيعاب القصيدة. وشرح القصيدة أو تفسيرها، وتحليل القصيدة وتعليلها، إن المحاورة تحديق وتحقيق وتدقيق فيما هو وراء هذا كله بعد ضمان هذا كله.

وسنحاول هنا التشابك مع قصيدة حيدر مع لحظة ابداعها، ومع صوت ابداعها، ومع مبدعها في تلك اللحظة، ومع إيقاعها، ومع امتداد هذا الإيقاع انطلاقاً وصعوداً وهبوطاً من منبع الإيقاع حتى مصبه، نبحر فيه ويبحر بنا،ومحاورة حيدر ممتعة لأن حالات حيدر الشعرية خصبة متعددة متناقضة قلقة متمكنة صاعدة وهابطة عكرة صافية متحركة راكدة ولهذا فالتشابك مع هذه الحالات له طعمه وله قيمته وله فائدته.

فتعالوا نتشابك مع احدى هذه الحالات الشعرية، هذه القصيدة جديدة للشاعر. وهي اشعال نار في الحطب ليتوهج أو ليشتعل أو لصبح جمرا أو رمادا!!فالحطب في مطلع القصيدة مقصود مقصود ونحن نشد على يد الشاعر لاختياره كومة الحطب هذه، فهي منطلق لحالة شعرية ولإيقاع شعري يمكن أن يمتد ويمتد!!.

وإشعال النار في الحطب توجه للرفض وللتمرد، ومن هنا كان اختيار صياغة (لائية) موفقا في هذا الصدد ! ففي الصيغة شد على الإنسان وتعداد لحالات الرفض (اللا)!

والقصيدة تعتمد المفردات المثيرة وتجترح الصياغة المثيرة للمفردات، والقصيدة تزخر بالمفردات التي تحمل شعلة نار تقترب بين الحين والآخر من كومة الحطب! ومن هنا بزغ في خاطر الشاعر اسم اخيه من الغازات التي تتصاعد من أبار النفط فالصق به اسم (نفطان)! أترى مدى اعتماد الشاعر على المفردات اعتماداً كبيراً.

وهذا يطمئننا إلى أن الشاعر في حالة اشتعال ومن هنا سيعطي أقصى ما لديه. فالحطب واللائية. ونفطان، تكشف عن تلك الحالة!!

لكن اشتعال الشاعر في كرب وكربته في حاجة الى تفريج وعجزه عن تفريج الكرب شد عليه واحكم عليه واحكم الخناق، فارتفع صوت الشاعر، وتفجر لو كان في ورشة مسرحية اذن للاذ بخبير الموسيقى والمغنى، ليفجر له لحنا يناسب اغنية المكروب (لو كان عندي) (لو كان عندي!) ومن هنا الانفجار بعيدا بعيدا ليبلغ (الأمم المتحدة) شأن العاجزين عن حل قضاياهم! وأخذت الأغنية تتردد في أسماع الشاعر ويرددها الشاعر في الأسماع حتى تجلب له بعض الهلوسات الساخرة وإذا هو يلوذ باللاوعي الواعي وبالجنون، العاقل ليمنح نفسه الحرية في عقد صفقة غريبة عجيبة ولكنها طريفة طريفة!

ويدخلنا الشاعر في جو الصفقة بعد أن يلبس درعا واقيا يمكنه من أن يقول في (هيئة الأمم المتحدة) ما قاله مالك في الخمر، وإذ نحن بهذا الدرع الواقي نستذكر صنيع المجانين، والبهاليل، كمجنون جوجول، وجنون توفيق فياض وبهلول إميل حبيبي، وكل هؤلاء الذين ابتدعهم خيال المبدعين المتفوقين، وإذا نحن في جو المسرح وما يدور على خشبته، وإذا المسرح ينقلب أمامنا إلى خيمة الكاراكوز، أو إلى صندوق العجب، أو صندوق الفرجة! وإذا الممثل الأول يتحول إلى مهرج سيرك، ولكن اللعبة، تنقلب على لاعبها، وإذا الناس يختلطون ويختلط الأمر، ويضيع الشاهد، وإذا المناضل والمتخاذل يقع في شبكة واحدة والكريم يقع مع الذليل في سلة واحدة، وإذا الوعي يشرب من ماء اللاوعي، وإذا العاقل يشرب من سائل الجنون، وتتحول المهزلة إلى مأساة تراجيدية، وإذا المشاهد لا يعود قادرا على تمييز اللعبة، وإذا الأربعون نكبة لم تعد قادرة إلا على خلق فئة ذليلة يبصقون في وجوها وإذا هي شاكية باكية تشحد حقها، ونسي الشاعر أنه منذ البداية مندوب لغير هذا الخلط في الأدوار.

وغاب عن المخرج أن تلك الفئة المتمرسة (باربعين نكبة) ليست في حاجة إلى هذا النوع من اللهو بالنرد، وأنها ليست من هذه الطبقة التي ارتد إليها المخرج ليغرف من وسائلها في الحياة. أنها قد تلعب السيجة أو الغماية أو الخاتم تحت الفنجان لتواصل عملها النضالي وغاب عن المخرج أن زمان الموت لا يلجه العاملون الفاعلون،وليس زمانهم زمان اللاهين العابثين بمصائر الشعوب الواعية ! أن (لا) الثائر غير (نعم) العابث، إن (الثائر) لا يتعامل مع شروط الصلح التي بلغها العابث، ولا يتعامل مع (الطيبة) حتى حدود الصلح.

أن (حدود الذبح حتى حدود الصلح) تعبير ارتفع به المخرج، ولكنه حين خلط الادوار لم يكن في حالة وعي! وإلا فمن صاحبه الجديلة التي (تنام في فراش الوغد)؟

لعل المخرج قد خاف من دخان القنابل المسيلة للدموع فاندس بين الجماهير ليجنب نفسه الكشف عن نفسه، فمضى يموه، ويتخفى، وينسل من وسط الجموع (الخوف والمنون توأمان)، وحين أمن لنفسه الحماية تنازل عن الحجر الذي (واعد كف النار أن يجيء) وولى هاربا.

إن المتفوقين حين يتخذون درع الجنون أو البهللة يفعلون ذلك ليمنحوا أنفسهم حرية الحركة وليمسكوا بالرمح الذي يخترقون به بطن الواقع العفن. لا ليفلتوه من بين أصابعهم.

إن المخرج قد تدثر بعباءة (لعينة) هبطت بالمسرح وبالمسرحية وانتهت إلى غير ما بدأت به! أنها عباءة (كلنا) التي لا تفرق بين المناضل والمتخاذل (فقد غرقنا) (كلنا) في الطين! فقد غرقنا (كلنا) في الطين!

ما أبشع هذه العباءة. (كلنا)!!

وأخيرا ما هذا إلا مدخل ليس غير سكوتي بيان عندها وخطاب المحاورة لدى القراء! وفي النفس حاجات وفيك فطانة

وأرجو أن يتقبل الممثل الأول في السيرك لغتي! وأن يتقبل الشاعر حيدر محمود تحيتي! وأن يتقبل القراء مودتي واحترامي.

وما هذا النفس الشعري الا صورة من صور البناء الدرامي الاحتفالي في الشعر حيث سوق الصفقات في الشعر حيث سوق الصفقات التي تعقد في الساحات العامة للبيع والشراء.

حسني فريز

من أقوال الشاهد الأخير

من أقوال الشاهد الأخير

قال صاحبي أنا صريح في حدود الإمكان، وقد حاولت أن افهم منه معنى حدود الإمكان، أو القيد الذي قيد به الصراحة فلم أنل ما أردت، وعرضت عليه عدة تفاسير فلم يبارك ولم يلعن فالأمر متروك للقارئ إذن أن يبارك هذه الصراحة أو أن يعدها ضربا من الألغاز فلا يرضى عنها.

وفي باب الأدبي ينبغي أن يقول الناقد رأيه بصراحة ويستغني عن حدود الإمكان التي ربما كان إدخالها في باب السياسية أصح والله اعلم.

قبل أكثر من عشرين عاماً قرأ لي الأستاذ الشاعر حيدر محمود قصيدة عمودية من نظمه، فقلت له: أنت شاعر ولا تطبع الآن ديوانا فأن الشاعر يعرف بأول ما ينشر، وإذا كان لا بد فانشر أحسن ما ترضى عنه في المجلات. ومرت الأيام فإذا بي في أوائل السبعينات اقرأ له شعراً حديثاً في مجلة لبنانية. وكان الشعر في حدود المفهوم. والحق أني تعجبت لشاعر قادر على تجويد النظم وأن يمضي في التيار الجديد، نسبياً وقد قال الدكتور طه حسين في الشعر الحديث أنه سيبلغ منزلة الشعر القديم ذات يوم؟!

وسطع نجم حيدر محمود في الشعر وقراءته بصوته المميز بالرضا والثقة. ونشر الديوان بعد الديوان في الشعر الحديث.ويمتاز الديوان الجديد (من أقوال الشاهد الأخير) بأن الكثرة الكاثرة من التعابير والقصائد مفهومة بل شديدة الوضوح، ولكن على الطريقة الحديثة في التعبير والنظم.

وفي بعض المناسبات يقدم الشعر العمودي الذي يلبس المناسبة وتلبسه ويحبها وتحبه، وليس هذا ثناء بل تقريراً للواقع، ومن ثم فهو ثناء!!

وأنا أؤمن أن كل شعر في الدنيا شعر مناسبة وإلا كيف تهتز العاطفة وتموج في الصدر وتهدر الكلمات في الحب بعامة والبغض وبقية رفاق الحب والبغض؟!

إن الشعر الحديث يدخل في ثلاث حالات:

الحالة الأولى: هي حالة الرواد كبدر شاكر السياب ونازك الملائكة، وهؤلاء يدخلون في سبيل تجديد الشعر، وتيسيره لتتسع الأفاق، وكان علي احمد باكثير قد نظم الشعر الحر من القافية ثم عاد عنه، وفي رأيي أن شعر الرواد العمودي ليس دون شعرهم الجديد، وقليلا ما نجد الآن بين أصحاب الشعر الحديث من نفهم عنه أو يفهم من نفسه.

الحالة الثانية: هي حالة مشبوهة موبوءة وإلا كيف يجوز لعالم في العربية ان يكون طمطماني التعبير فاقد التفكير؟ أن الأمة العربية الآن لا يشهد لنا بالنحت أو الرسم أو الموسيقى ولكن الغرب والعالم يشهد

للشعر العربي، أنه يأتي سابقاً والقصد عند الفئة المشبوهة هو إتلاف الأذن العربية، وتدمير الاستجابة للكلام الجميل والقيم الرفيعة.

الحالة الثالثة: العجزة الذين انتهزوا الفرصة فصالوا وجالوا وقالوا هل من مبارز هل من مناجز، ولا مساعد لهم من معرفة العربية ولا سيف من تهاويلها. ومن العجيب أن تجد هؤلاء من يطبلون ويلحقونهم بالفئة الثانية ولا أدري كيف تفتح لهم بعض المجلات صدرها، أهي مجاملة؟ أم ليقال أن المجلة تفهم روح العصر؟ ومن الطريف أنك إذا نظمت على التفعيلة وكان الكلام واضحاً قالوا هذا مقال لا قصيدة ولكن لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب في الصدور.

حيدر محمود شاعر يغرف من بحرين، وأن البحر الخليلي عندي أجمل البحار وأكثرها اتساعا، وأكبرها زواداً وفيه ألحان تضاهي، وأحب أن أبين أن نصاعة البيان العربي وموسيقاه الخالدة هي التي تتصباني، حتى أنني أحياناً اقرأ أكثر الكتاب وضوحاً وسهولة ولا أفهم، ثم أنتبه فإذا بي قد سحرتني الموسيقى، وأضل الضالين الذين يقولون بالموسيقى الداخلية في الشعر الحديث!!

وأنا أتفهم قبل ذلك وبعد ذلك معنى الصراحة في حدود الإمكان!! قلت أن حيدر محمود تمكن من النظم على عمود الشعر ثم اتجه إلى الحديث عن الشعر، وفي ديوانه،الشاهد الأخير بل تتصدره قصيدة عمودية، وفي رأيي أنها من عيون الشعر العربي معنى ومبنى ومبدءا وصراحة، لا تقف عند حد وكل ما فيها جد: الشاهد الأخير

على من تنادي أيهذا المكابد
ولم يبق في الصحراء غيرك شاهد
لقد أقفرت إلا من الذل أرضها
فكل نبات يطلع الرمل فاسد ومنها
على من تنادي؟ موسم النخوة انتهى
وسوق عكاظ بالبضاعة كاسد
فلا قول إلا قول رابين داويا
ولا فعل إلا فعله والقصائد

أتريد الحق: إن كل بيت في القصيدة عامر وفيه ثائر يستحض الأخيار. وحيدر في شعره الحديث يمتطي صهوة الجواد الطيع يمضي به في السهل والوعر في الفدافد والأوابد حاملا هموم بلاده العربية وقلبه يقطر دما وصوته هادر وعيناه تطلقان الشرر. قال:

ستكونون كثيرين كثيرين ولكن لا احد
وتمتدون مثل الموج في كل بلد
ثم ترتدون..لا يبقى لكم زرع
ولا يبقى لكم ضرع ولا يبقى ولد

إن هذا الوضوح اشد وضوحا من الوضوح نفسه أن جاز التعبير وهو في أسلوبه وطراز تعبيره يستدعي إلى الذهن الوعظة والكرزة ولكنه يفيض بالأسى والتقريع، وقل أن تقرأ للكثيرين من الذين يزعمون أنهم ينظمون الشعر معنى أو مبنى.

ومن قصيدة قال المغني:

نصبوا لي في ضميري شركا
نسجوا خيطانه من أضلعي
رقدوا تحت جفوني في دمي
في شراييني قضوا مضجعي
وضعوا تحت لساني حسكا
ثم قالوا غَنِّ وامرح وارتع
فبكى بعض على بعضي معي
أيها الساقي إليك المشتكى!!

هذا من الوزن الخليلي، والنمط العالي الحديث، فيه عبق الماضي، ومرارة الحاضر،وشكوى تبعث في النفس الآسي وإليك صراحة في قول الحق وصرخة وإن كانت في فلاة:

يا غريب الدار (يا أقصى)
كلانا بيع من غير ثمن
نحن باعونا تماثيل لأمريكا
وباعوا قبة الصخرة للسياح..انتيكا
فمن يشكو لمن؟
ومن قصيدة يا أمة العرب الكرام:

نامي بأحضان السلام
ترعاني أسراب الحمام..
نامي فمن حق القنا
أن تستريح من الصدام!!
تحميك أمريكا الوفية
من إصابات الزكام

التفت الشاعر في القصيدة إلى (تهلـهل) الأم لطفلـها حـين كانـت الأمهـات (تهلـهل) لأطفـالهن لينامو، وفي هذا الالتفات براعة، واسى ممض للشاعر، فهو من هذه الأمة.

وما أنا إلا من غزية أن غوت
غويت وأن ترشد غزية ارشد

ولكن لا معدى لمن ينطق باسم الناس في هذا الوطن أن يقول والصياح على قدر الوجع.
وإنه ليقول:

يا أهلي:ضموا الأرض إليكم
ضموها
حبة رمل فيها
أغلى من كل كنوز الكرة الأرضية يا أهلي
وهناك قول أوجزه:

من يملك سيفا لا يستعمله للزينة؟
من يملك كفا لا يسكنها الخوف؟

وأنا الناقد أقول أن الشعراء الحديثين قتلوا كلمة سكن وبقية تصريفها لكثرة استعمالها في ما يجـوز وما لا يجوز لكنها والشهادة لله هنا جيـدة وانتهـت القـصيدة ذات المقـاطع الـسبعة يقـول: طـوبى للأطهـار وللأحرار وللشرفاء.

طوبى للفقراء إلى الله وطوبى للشهداء
ومن قصيدة أوراق من دفتر المنفى
وعندما تضيع الأشياء لونها وطعمها
وتفقد اسمها
يكون العز كله للأغبياء
والتافهون وحدهم هم الذين يكسبون

وتريدني أن اختار لك من هذا الشعر الجيد؟ أن لا أحب المقال الطويل ثم أن في ما أوردت ما يرى على كثير مما يريد صاحب الديوان أن يقوله، ومن الخير أن يكون الشوق إلى المزيد عند القارئ فلعله يراه في الديوان.

وإليك هذه القصيدة بصراحتها التي لا تعرف الحدود كما يقول صاحبي: (إلى روح عبده موسى)

لعلها الوحيدة التي بكت عليه
هذه الربابة العتيقة
كانت رغيفه وسيفه
وخيمة انتظاره الطويل
ومات في سبيلها فهو شهيد اثنين
حبه وجوعه النبيل
لو أن واحدا من الحيتان مات
حدت الحيتان كلها عليه
وسار من وراء نعشه المنافقون
(بوسوا) خديه
وحنطوا في متحف الرضا قميصه
وحنطوا نعليه
لكنه يا موت عارنا
من أول الخليقة
فأين أين تسكن الحقيقة؟

قبل سنوات نشرت هذه القصيدة وأثنيت عليها وأنا الآن أعيد نشرها تكريماً لذكرى الفنان عبد موسى، وشكرا لمن ذكرنا بالحقيقة.

Haider Mahmoud



حيدر محمود شاعر أطلق ويطلق لروحه العنان لتضرب في آفاق اللغة والخيال والموسيقى والفكر حرّة متمردة جامحة، شاعر ظلّ وفياً لروح الطفولة والشعر، وظلّ وفيّاً للغته وناسه ووطنه، وحافظ بصورة مدهشة على رؤاه وأغانيه الغاضبة الرقيقة التي يرش بها رماد الصمت، فيتوهج في ثناياه جمر الوعي المخبوء. حيدر محمود شاعر يكتب شعراً جذاباً جميلاً، يمتاز بحلاوة اللغة وسلاستها، وبالإيقاعات الموسيقية الأخاذة، وبالرؤى الجامحة المعبرة عن غضب الروح ورضاها، وقلقها وسكينتها، وتمردها وانتمائها، وفرحها وحزنها، وعن الطفل الذي ما زال يسكن فيه، الطفل الذي تجتمع فيه البراءة والسكينة، والتمرد والشغب، وإدمان اللعب بالكلمات وإيقاعاتها، والذهاب بعيداً في عالم الخيال وشطحاته. كل هذا جعل منه شاعراً قريباً من الروح الإنساني، قريباً من الناس الذين كتب لهم بلغتهم، وردد في شعره إيقاعات حياتهم وصورها، وعبر عن فرحهم وغضبهم، وغنى معهم بعض أغانيهم الوطنية الجميلة، بعد أن سكبها في بوتقة الإبداع الشعري:

ولأن الدم لا يصبح ماءً
صار لو الشجر الميت
أحمر
والثرى الطاهر نوّر
هبت النيران والبارود غنى
فالفضاء الرحب عطر
والثرى الطاهر حنا

حيدر محمود

قراءات في تجربته الشعرية
ألف بينها وشارك فيها

مثل هذه اللغة الشعرية التي تتشكل من مثل شعبي، وأهزوجة شعبية سائرة تشدّ القارئ إليـ
مرّة لأنها تسمعه لغته أو أغنيته، وأخرى لأنه يرى كيف صارت شعراً، وهذا فعل يعمق إدراكه لدلا
تنبثق على نحو تلقائي من التفاعل الخلاق بين الصوت الجماعي نحن/ الناس، وصوت الشعر
"الدم لا يصبح ماءً"، "هبت النيران والبارود غنى"، هذه لغة الجمهور أو إذا شئنا لغة العامة
عندهم، من خلال ارتباطها بسياقات ومواقف اجتماعية وثقافية، بمحمولات وجدانية انفعالية
خاضعة للجدل، هذه اللغة تعود إلى الجمهور في إطار شعري فعّال يرسخ لديهم الإحساس بعظمة
والنخوة التي تبعث الحياة عبر الفداء والشهادة، عبر الدم الذي يحيل الموت حياة، فيصبح الدم
به الأردنيون "كرامتهم" نسغ حياة لا يموت.

زياد الزعبي

ISBN 978-9957-70-717-0

9 789957 707170


جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع
الأردن - العبدلي مقابل عمارة جوهرة القدس


عالم الكتب الحديث
Modern Book's world
للنشر والتوزيع
الأردن - اربد - شارع الجامعة
www.almalkotob.com

تلفون: ٧٢٧٢٢٧٢ ٢ ٩٦٢+ / فاكس: ٧٢٦٩٩٠٩ ٢ ٩٦٢+
الرمز البريدي: (٢١١١٠) / صندوق البريد: (٣٤٦٩)
almalktob@yahoo-com

مطبعة حلاوة
Halawa Printing Press
هاتف: ٧٢٧٥٥٣٥ ٢ ٩٦٢+
فاكس: ٧٢٤٠٥٣٥ ٢ ٩٦٢+